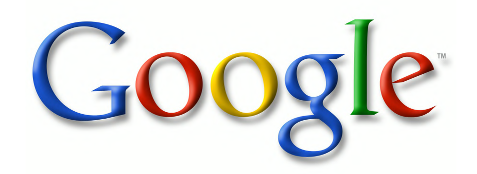
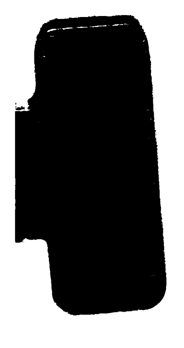
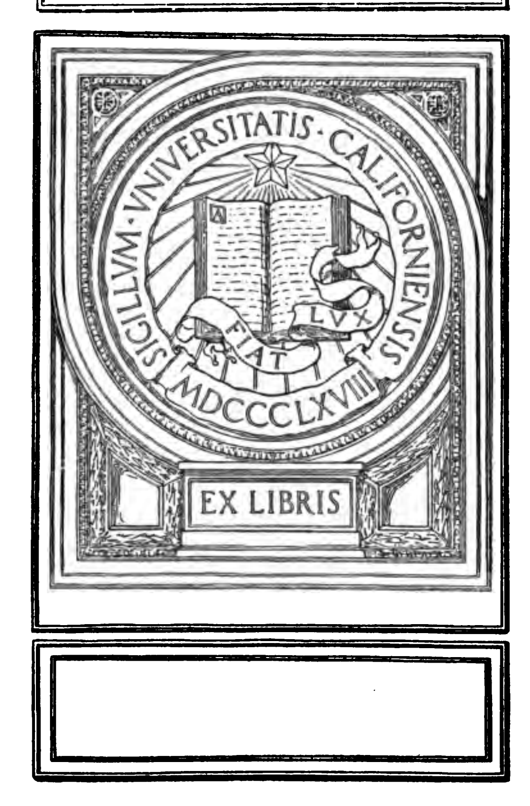
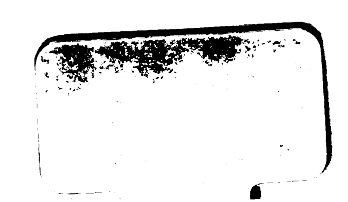



N
68
N6
UC-NRLF
$B 124 298
YC116573




SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



HERMAN NOHL

DIE WELTANSCHAUUNGEN DER MALEREI



„Und verloren ist jede Kunst,
die philosophiert.“

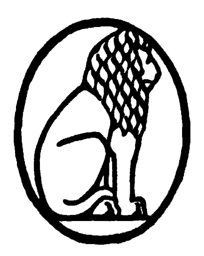
Lipps, Ästhetik

HERMAN NOHL

DIE WELTANSCHAUUNGEN DER MALEREI

MIT EINEM ANHANG
ÜBER DIE GEDANKENMALEREI





VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA 1908

WILHELM DILTHEY
GEWIDMET

BURDACH

Es wird hier nur e i n e Seite der Malerei, nämlich inwiefern sie auch Weltanschauung ist, nicht ihr Wesen überhaupt betrachtet. Der Leser darf also keine Ästhetik der Malerei erwarten, sondern nur eine Spezialuntersuchung, ob sie auch Deutungen dieser Welt gibt, wie wir uns den Prozeß zu denken haben, in dem diese Weltanschauungen erwachsen und wie sich dieselben in den Bildformen zeigen.

Ich gestehe aber, daß mir diese Fragen allerdings der Beginn jeder Ästhetik der Malerei zu sein scheinen. Das war das Recht der spekulativen Ästhetik, daß sie das Kunstwerk aus der vollständigen Tiefe des Lebens verstehen wollte als e i n e Form, seinen eigentlichen Sinn zu finden, auszusprechen und zu besitzen. Wo man darauf verzichtet, verliert die Kunst im Bewußtsein der geistigen Welt ihre Stellung als ein absolut Wertvolles. Ich glaube aber auch, daß nur von hier aus entscheidende Bezüge der verschiedenen Bildformen, der Tatsachen des Schaffens und Genießens begriffen werden können — und Bezüge, wie Goethe sagt, sind das Leben.

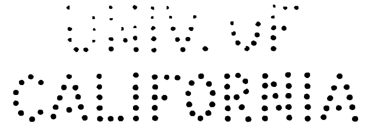
Wenn ich nun denke, in welcher Breite dieses Leben vorgelegt werden müßte, so bin ich selbst von der vorliegenden Arbeit enttäuscht. Ich habe es nicht erreicht, die tausend Erlebnisse und Reflexionen, in denen eine Einsicht die Welt ihrer Existenz hat, in diesen fortlaufenden Zusammenhang zu bringen. Der Leser wird immer berücksichtigen müssen, daß diese kleine Arbeit nur ein Versuch sein sollte und daß das Material, wie das Leben, das hinter ihr steht, größer ist als diese Skizze zeigen konnte. Den meisten Widerspruch, fürchte ich, wird ihr philosophischer Ausgangspunkt finden. Weniger der Satz von der Begrenztheit jeder menschlichen Form dem Leben gegenüber — der steht seit Herder und Hegel fest und wird ja von der Historie an jeder Stelle bestätigt — als der Versuch, solche Begrenztheiten zu dauernden typischen Formen zusammenzustellen, die über die Historie

hinaus im Weſen des Menſchen und ſeinem Verhältnis zur Welt begründet ſind, und eine Geſetzlichkeit in ihnen zu erweiſen, die ſie ſcharf von einander trennt. Denn nicht bloß, daß dadurch Schemata entſtehen, die den Anſpruch machen, in das Innerſte des Menſchen hineinzureichen, wo jeder ſich am freiſten fühlt und an keine Bindung glauben mag, es wird damit auch verlangt, Gegenſätze als gleichberechtigt anzuerkennen, die über das Ganze der Welt entſcheiden und nicht in einer höheren Form aufgehoben werden können, wie die Hegelſche Äſthetik glaubte.

Aber was dem ſchaffenden Menſchen verſagt, ja verboten iſt, das iſt das Glück und das Ethos des Genießenden. Und wenn ſelbſt Goethe noch zugeben mußte: „Bald war es Raffael, bald Michel Angelo, dem man den Vorzug gab, woraus denn am Schluß hervorging: der Menſch ſei ein ſo beſchränktes Weſen, daß wenn ſein Geiſt ſich auch dem Größten geöffnet habe, er doch niemals die Großheiten verſchiedener Art ebenmäßig zu würdigen und anzuerkennen Fähigkeit erlange“, ſo möchte dieſe Arbeit helfen, gerade dieſe Fähigkeit gegenüber den Gegenſätzen der Stile der Malerei ſich und andern zu gewinnen.

Das Glück dieſer Objektivität als einer Stärke ſchulde ich vor allem dem Manne, dem dieſe Habilitationsſchrift gewidmet iſt, er hat mich auch gelehrt, den Inhalt des Lebens als denkender Menſch im klaren Bewußtſein ſeiner Zuſammenhänge zu beſitzen. Herrn Geh. Hofrat Prof. R. Eucken habe ich ſehr für den freundlichen Rat zu danken, der mich veranlaßte, die urſprüngliche Einleitung als Anhang zu geben. Bei der Drucklegung hat mir Herr Privatdozent Dr. Georg Miſch als treuer Freund geholfen, und mein lieber Vater hat eine Korrektur geleſen.

KALKSBURG, Auguſt 1908 Dr. HERMAN NOHL



MÖGLICHKEIT EINER WELTANSCHAUUNG DER MALEREI



er heute selig vor Feuerbachs Bildern steht, findet morgen von einem Leibl den Weg zu ihnen nicht zurück, um ein andermal die umgekehrte Erfahrung zu machen: was er eben hier noch mit vollem Auge genossen hat, verliert dort jeden Sinn. Es sind zwei verschiedene Welten in diesen Bildern, von verschiedener Wirklichkeit, aus verschiedenem Stoff, mit verschiedenen Gesetzen, und sie bestimmen die seelische Haltung des Beschauers von Grund aus verschieden. Dies Erlebnis ist typisch, statt Feuerbach und Leibl könnte auch Marées und Menzel stehen oder Feuerbach und Böcklin usw. Das sind alles Künstler aus einem Volk und einer Zeit, gewachsen in dem gleichen Kampf gegen eine vergangene Kunstweise und doch in ihren Bildern wie von verschiedenen Sternen, deren Organismen keine Verwandtschaft miteinander haben. Wer die künstlerische Gleichberechtigung so entgegengesetzter Formen fühlt, den muß hier ein schweres Problem quälen — die meisten sind wohl immer noch schnell geneigt, dem Stil, den ihr Herz nicht anerkennt, den Namen Kunst zu verweigern.

Aber dann zeigt sich bei den Werken der Vergangenheit, an die sich kein Zweifel mehr wagt, dasselbe. Welche Brücke führt von der Welt in den Bildern Michel Angelos zu der in den Bildern eines Velasquez und Hals oder zu der in den Bildern Tizians? Auch sie haben jede ihre andere Ästhetik, d. h. die Gesetze ihrer Bildung sind vom Kern aus verschieden, und diese Gegensätze sind auch damals so empfunden und formuliert worden. In den Gesprächen des Hollanda wehrt sich Michel

Angelo gegen den niederländiſchen Realismus, im Aretino des Dolce wird Raffael und Tizian gegen Michel Angelo ausgeſpielt, in den ſpaniſchen Traktaten geht der Streit um Velasquez und ſeine Geſinnungsgenoſſen. Es handelt ſich da nie um das Individuum und ſeine perſönliche Hand, ſondern immer um die allgemeine Bildanſchauung und ihre Wahrheit auf Grund allgemeinſter Prinzipien. Und auch hier ſtehen nicht bloß Gegenſätze verſchiedener Epochen und Völker in Frage, ſondern ein gleichzeitiges Nebeneinander entgegengeſetzter Stile — wo nicht bei der Entſtehung, ſo mindeſtens im Genuß. Auf dem höchſten Punkt ihrer reinſten Entwicklung ſieht ſich die Kunſt in ihren vollkommenſten Vertretern an und verſteht ſich nicht.

Es ſind auch nicht nur die Laien, die dieſe Gegenſätze herſtellen, die Maler leiden ebenſo unter ihnen. Wenn ſie ſie nicht immer ſo robuſt ausſprechen, wie Böcklin den Gegenſatz zu Menzel, Leibl und den franzöſiſchen Naturaliſten oder zu Feuerbach und Marées, ſo kennen ſie doch die Kluft, die ſie trennt. Oft müſſen ſie anerkennen, wo ſie innerlich nicht rein mitgehen können. Und ſie fühlen ihre Realität am grauſamſten, wenn ſie um Eigenſchaften ringen, die ſie bei andern bewundern und die doch in ihre Bilder nicht eingehen wollen oder wenn ſie es tun, ihren eigenſten Sinn zerſtören. Da erſcheinen dann dunkle Zuſammenhänge, die wie ein Schickſal wirken.

Am ſchärfſten wird dieſe Frage aber erſt, wenn man erkennt, daß dieſe Gegenſätze überhaupt zeitlos ſind. Ihr Erſcheinen iſt allerdings immer hiſtoriſch beſtimmt und ſie treten oft genug in Geſtalt von hiſtoriſchen Gegenſätzen auf; es gibt Zeiten, die nur einen von ihnen zuzulaſſen ſcheinen, und ſie haben auch eine Geſchichte, aber ihr Lebensgrund iſt unabhängig von aller Geſchichte und überdauert alle Geſchichte. Es läßt ſich leicht zeigen, wie ſie durch die Zeiten hindurchgehen, ſich immer wieder neu entzünden, wie Verwandtſchaftsgefühle und Abhängigkeitsbeziehungen Künſtler verbinden, die durch Jahr-

hunderte getrennt ſind: die ſtärkſten geiſtigen und techniſchen Entwicklungen reichen nicht in die Tiefe, wo dieſe Gegenſätze ihre Wurzeln haben, ihre Struktur bleibt immer die gleiche, wie die Prinzipien, mit denen ſie ſich rechtfertigen, ſich nicht weſentlich ändern. Nehmen wir hier zunächſt die übliche Bezeichnung Idealismus und Realismus für ſie auf — es ſind, wie wir ſehen werden, in Wahrheit drei ſolcher typiſchen Anſchauungsformen — ſo weiß jeder, daß ihr Gegenſatz ſo alt iſt, wie die Malerei ſelber und daß die jüngſten Kämpfe da die älteſten Waffen nur neu geſchliffen haben. Die Kunſt vermag dieſe Widerſprüche aus ſich d. h. künſtleriſch nie zu überwinden — wo ſie es verſucht hat, wurde ſie eklektiſch und verlor die Wahrheit —, ſie müſſen in ihrem dauernden Weſen begründet ſein.

Das Ethos braucht ſich nun von Thode keine Angſt machen zu laſſen: die Bedingung der Kunſt hebt jeden dieſer Stile über das Gemeine, und inſofern iſt jede echte Kunſt idealiſtiſch. Aber verſtanden müſſen dieſe Gegenſätze werden, nicht bloß weil die Erkenntnis von ihrer Organiſation ein neues Verſtändnis der Bildzuſammenhänge und der Bedeutung der Bildmittel eröffnet, was der Kritik wie der Geſchichte eine neue Grundlage — zu andern natürlich — und dem Schaffen eine größere Ruhe bringen könnte, ſondern weil die Frage nach dem Weſen und Recht dieſer Gegenſätze an den Punkt rührt, wo die Malerei in der Totalität unſerer ſeeliſchen Exiſtenz wurzelt. Hier vermöchte eine Antwort vielleicht nicht nur ihre Funktion in unſerm Leben, ſondern auch rückwärts dieſes Leben ſelber neu zu beleuchten.

Eine zuſammenhängende Darſtellung der künſtleriſchen Einſichten, die in der breiten Literatur der modernen Maler und ihrer Freunde, in überlieferten Geſprächen und in Briefen

vorliegen, gäbe wohl eine einheitliche Grundlage und wichtige Prinzipien einer neuen Ästhetik der Malerei, einheitlich aber mehr in der Erkenntnis dessen, was nicht Kunst ist und vor allem im Gegensatz gegen die Inhaltsmalerei der vorangegangenen Zeit, als in dem Verständnis des eigenen Schaffens, aus dem so verschiedene künstlerische Ziele und Formen gleichzeitig hervorzugehen vermögen. Auch die wissenschaftliche Kunstbetrachtung, die im Zusammenhang mit dieser Entwicklung entstand — und eine andere hat keine Existenzberechtigung mehr — steht diesem Problem einstweilen hilflos gegenüber. Man kann das aus ihrem Ursprung leicht verstehen. Der Aufschwung der Kunst, der so unabhängig von der Wissenschaft, ja im Kampf mit ihr geschehen war, hatte ihr das Vertrauen zu sich genommen, und namentlich wo es sich um die Erkenntnis vom Wesen des Künstlerischen handelte, wagte sie aus sich nicht weiter zu gehen als die Künstler, an die sie sich anschloß. Die hatten aber alle mit einem Bruch mit der Vergangenheit begonnen und wehrten sich gegen eine historische Malerei und eine historische Ästhetik. Wenn sie Freiheit und Wahrheit ihrer Kunst in der Erkenntnis von allgemeinsten Bedingungen suchten, die das Wesen der Kunst ausmachten, so hatte das stets eine antihistorische Spitze, und ob ihre Resultate Natur, Temperament und Impression hießen oder zeitlose Gesetzlichkeiten, wie man sie aus dem Sehprozeß, der bildnerischen Aufgabe und den Verhältnissen des Materials entwickelte, diesseits der Historie gesucht, waren sie immer einseitig. Auch wo man in die Geschichte zurückgriff, wie z. B. Manet auf Velasquez, nahm man das verwandte Vorbild, man hielt sich notwendig immer nur an einen Stil und dachte für ihn, der Stil selber konnte kein Problem werden. Für den Standpunkt der Produktion war das auch gleichgültig, aber für die Benutzung der so gewonnenen reichen Betrachtungsmittel von seiten der Wissenschaft und weiter für ein volles Verständnis der Kunst

als Ganzes bedurfte es der Vorausſetzung einer allſeitigen grundlegenden Äſthetik, die über den Gegenſätzen ſtand und das hiſtoriſche Leben unverkümmert in ſich aufzunehmen vermochte, ſonſt waren ihr die Grenzen eng gezogen. Selbſt Wölfflin vermag dem tieferen Leben eines Kunſtwerks und den Gegenſätzen der Stile gegenüber von ſeiner Wiſſenſchaft aus — der freie Genuß hat ja daneben ſeine eigene Kraft — nur willkürlich zu ſein.

Wenn nun hier von der Philoſophie aus der Verſuch gemacht wird, die Stilgegenſätze zu interpretieren als die verſchiedenen möglichen Auseinanderſetzungen des Menſchen mit der Welt auf dem Boden der Anſchauung, als die Typen maleriſcher Weltanſchauung, ſo wird das dem Kunſtverſtändigen leicht verdächtig erſcheinen, als ſollten wieder Krebswege gegangen werden. Das Motto unter dem Titel wollte dieſem Mißverſtändnis von vornherein begegnen. Weiter ſei dann hier noch einmal ausdrücklich geſagt, daß das Weſen der Malerei mit der Funktion Weltanſchauung zu geben natürlich nicht erſchöpft ſein ſoll; das hat mehr als eine Seite, wie alles Menſchliche und reicht auch darüber noch hinaus, denn das ſchönſte Geheimnis der Kunſt iſt, daß ſie zwar aus dem Menſchen ſtammt, aber in ſeinen Zwecken nicht aufgeht.

Man hat nun die Stilgegenſätze, die uns hier beſchäftigen, immer irgendwie mit dem in Zuſammenhang gebracht, was man den Glauben, die Geſinnung, die Weltanſchauung eines Menſchen nennt. Aber der Verſuch, die Bildform daraus abzuleiten[1], wurde nicht gemacht. Die alte Inhaltsäſthetik der

[1] Aus der Renaiſſance kenne ich nur den intereſſanten Verſuch, den der blinde Lomazzo 1590 in ſeiner idea del tempio della pittura machte. Mit dem Bewußtſein des Epigonen, daß nun alle möglichen Standpunkte der Malerei erſchöpft ſeien, ſuchte er die verſchiedenen

Malerei sah hier überhaupt kein Problem. Wie hier die Kunst, je höher sie strebte um so notwendiger, auf die Darstellung einer abstrakten Weltanschauung angewiesen war — und das reicht von Poussins Theodiceen bis zu Cornelius' idealer Welt und Kaulbachs „Geschichte als Religion unserer Zeit" —, so ergab sich für die Betrachtung die Weltanschauung einfach aus dem Gegenstand, es konnte nur die Frage sein, ob sie die richtige war. Die Schwierigkeit begann erst, als mit der Abkehr vom Inhalt und mit der Stellung auf die reine Anschauung die Kunst nun auch jeden künstlerischen Bezug zur Weltanschauung verloren zu haben schien. Man begnügte sich jetzt mit der äußeren Analyse der Formen, der äußeren Geschichte und Entwicklung der Bildgedanken, wie eine schlechte Literaturgeschichte es mit ihrem Stoff gemacht hatte, ohne ihn auf das „Erlebnis" und den seelischen Zusammenhang, aus dem der künstlerische Zusammenhang der Form doch erst hervorgeht, zurückzuführen. Aber sogar Dilthey, der der Literaturgeschichte diesen höheren Standpunkt gegeben hat, meint, daß die Malerei keine Möglichkeit habe, Weltanschauung zu geben[1]. So setzt unsere Aufgabe zunächst die andere voraus, die Möglichkeit einer malerischen Weltanschauung überhaupt erst zu erweisen.

Die Aufgabe einer Weltanschauung ist, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten. Für die intellektualistische Philosophie, das

Formen malerischer Genialität auf die sieben Charaktertypen zurückzuführen, die seine Astrologie an die sieben Planeten band, sah also sieben verschiedene Vollkommenheiten und wies die an den Werken der von ihm am höchsten geschätzten Maler nach, indem er ihre Werke ganz allgemein nach sieben Gesichtspunkten zergliederte, z. B. die sieben Arten der Proportion, der Bewegungen usw.

[1] Kultur der Gegenwart T. I. Abt. VI S. 49. Wie er mir später selbst gesagt hat, lag dem eine Erkenntnis von der Notwendigkeit dieser Beschränkung nicht zugrunde.

Komplement der Gedankenmalerei, war ſie ein Reſultat des Denkens, das erſt hier erarbeitet werden mußte, ehe es auf das Leben und Schaffen wirken konnte. Die moderne Kunſt hat dieſen Rationalismus hinter ſich. Die Wirklichkeit iſt uns immer in einem Lebensverhältnis gegeben, das vor aller begrifflichen Auseinanderſetzung ſchon über ihren Sinn entſchieden hat. In ſolchem Lebensverhältnis iſt wohl eine gedankliche Faſſung ſeines Inhalts angelegt, aber das Denken hat keine Macht hinter ſeine Entſcheidung zurückzugehen, ſondern kann nur vorwärts den Zuſammenhang der Erfahrung aus ihr entwickeln — ſoweit er ſich das gefallen läßt, denn es zeigt ſich bald, daß das Leben mehrere Möglichkeiten ſolcher Entſcheidungen, verſchiedene Lebensverhältniſſe zwiſchen der Welt und uns, verſchiedene Wirklichkeiten in ſich trägt und die Entwicklung der einen plötzlich an einen Punkt kommt, wo ſie die andere totſchlagen muß, wenn ſie ihren Sinn behalten ſoll. Weiter aber iſt auch ſolche Entwicklung nicht bloß eine begriffliche, ſondern eine Bewegung des geſamten Lebens innerhalb ſolcher Entſcheidung, anders ausgedrückt, es ſtehen ſich nicht nur auf erkenntnistheoretiſch gleichwertigen Hypotheſen über den Weltzuſammenhang aufgebaute wiſſenſchaftliche Syſteme gegenüber, ſondern Lebensſyſteme, die in ſolchen Urerlebniſſen — wenn man das Wort gebrauchen darf, wie Goethe von Urphänomenen ſprach — wurzeln, und aus ihnen ihre Organiſation bekommen. Was dem Menſchen auch begegnet oder aus ihm geſchieht, es hat immer zur Vorausſetzung die innere Einheit ſolcher urſprünglichen — natürlich nicht zeitlich-primären — Erfahrungen, in denen die Welt, ſein Eigenleben und das Verhältnis der beiden zu einander in Leiden und Tun enthalten iſt und deren Sinn alle ſeine Leiſtungen beſtimmt, ſo daß man, wie Cuvier aus dem Knochen das Tier rekonſtruieren wollte, ſo hier von innen aus einem Splitter ſeiner Wirklichkeit den Lebenszuſammenhang, aus dem

er ſtammt, ableſen können muß. Er „enthält und vertritt ein Bekenntnis vom Ganzen“[1]. Die Kehrſeite iſt, daß man „das Ganze“ und das Lebensverhältnis, in dem es erfaßt wird, nie an ſich haben kann, ſondern immer nur geformt als Wahrheit einer Erkenntnis, als Bilderſcheinung, als muſikaliſche Geſtalt, als religiöſes, als dichteriſches Erlebnis, als ſittliche Entſcheidung uſf. Ohne dieſe Form iſt es ein Dumpfes, Bewußtloſes, Stimmung, die überwältigend genug ſein kann, aber keine Entwicklung hat und keine Möglichkeit ſich mitzuteilen, und ſeine vollendete Klarheit bekommt es erſt in der ſtrengen Durchführung dieſer Formen, alſo im philoſophiſchen Syſtem, im abgeſchloſſenen Kunſtwerk, in der Totalität der Lebensführung und Lebensgeſtaltung.

Der Sinn wie die Intenſität ruht allerdings immer im Moment des einzelnen Erlebniſſes ſelber, und alle Erweiterung der Erfahrung in die Breite können ihm nichts zutun. Was bedeuten alle die Beweiſe für die Allbeſeelung ſeit dem Altertum bis zu Giordano Bruno und bis zu Fechner gegenüber dem einfachen Erlebnis der Hingabe an die Seele in jeder Erſcheinung und in der Weite der Welt oder gegenüber dem Erlebnis von der Einheit alles Lebens in der Liebe. Ein Erlebnis ſtützt das andere, und das Denken ſichert ihren Sinn dem Verſtande, und ſo entſteht die Geſchloſſenheit eines reifen Daſeins, aber wahrer in ſich kann das Erlebnis dadurch nicht werden, wie es auch nicht widerlegt werden kann. Alle erkenntnistheoretiſchen Unterbauten für die Stabilierung einer geiſtigen Welt, der jede andere nur Mittel ſein kann, und für die aus ihr ſtammende Freiheit der Perſon ſind ohnmächtig ohne das einfache Erlebnis der Verantwortlichkeit und der Entſcheidung aus ihr oder der erhabenen Würde eines großen Menſchen, alle Erkenntnis der Kauſalzuſammenhänge wirkt nicht ſo wie ein brutaler Stoß der Außenwelt, der uns in

[1] R. Eucken: Der Sinn und Wert des Lebens.

höchsten Momenten niederwirft, oder wie ihre überlegene Gesetzlichkeit, die nicht aus unserm Willen stammt und allem, was wir von ihm wissen, fremd gegenübersteht. Weil die Gewalt dieser Urerlebnisse aus jedem täglichen Erlebnis unmittelbar neu herausschlagen kann und wie wir Menschen sind, immer nur in Augenblicken ihre höchste Intensität gewinnt, so entstehen immer wieder jene impressionistischen Formen, wie der Aphorismus, die Skizze, die mystische Einigung, die heroische Tat als ihr einzig echter Ausdruck, wo frei von der toten Konstruktion des Systems das Leben an sich sichtbar zu werden scheint, gleichsam nackt wie bei einem plötzlichen Riß in die Tiefe die reine Glut der Welt. Die Täuschung, daß diese Formen die Einseitigkeiten der durchgebildeten Formen vermeiden, entsteht daraus, daß sie nie bis ans Ende gehen, wo sich dann zeigen würde, was sie in sich bergen; sie haben ihren Wert vor allem in den Zeiten, wo die alten Formen taub geworden sind und das Leben in ihnen einen neuen Zusammenhang mit seinem Ursprung findet. Sobald dann aber ein Charakter aus dem Moment wieder in den breiten Zusammenhang des Daseins hinaussieht und das Erlebte in ihm behaupten will, so wandelt sich das Ideal der Intensität um in das der vollendeten Durchbildung, und das Leben wird wieder zum System, das andern Systemen widerspricht.

Die Aufgabe einer Weltanschauungslehre ist nun, dieser Organisation alles Lebens durch jene Urerlebnisse nachzugehen, zu zeigen, wie die verschiedenen, ja entgegengesetzten Bildungen gleicher Formen auf entgegengesetzten Grundstellungen des Menschen zur Welt fußen und so die Möglichkeit des Gegensatzes von Kunst und Kunst, Erkenntnis und Erkenntnis, Religion und Religion zu verstehen, schließlich die Anzahl solcher Grundstellungen festzustellen und so weit es geht zu begründen.

Dilthey hat damit an dem entscheidenden Punkt begonnen[1], indem er von der exaktesten Kenntnis der Geschichte der Philosophie aus die Morphologie der philosophischen Systeme suchte. Ihre sich stets erneuernde Gegensätzlichkeit ist eine oft beredete Tatsache. Wo man versucht hat, solche Gegensätze zusammenzubringen, ist ein lebensunfähiger Eklektizismus entstanden, und die Erkenntnistheorie hat bewiesen, daß ihre wissenschaftliche Überwindung unmöglich ist. Nun ergab sich der historischen Analyse, die von den geschichtlichen Zusammenhängen und Zusammengehörigkeitsgefühlen der Systeme ausging, daß sie sich in drei Arten von fundamental verschiedener Struktur unterscheiden ließen, die von Beginn an immer nebeneinander, in der geschichtlichen Entwicklung unter dem Druck neuer Denkbedingungen eine immer feinere Ausbildung gewinnen: Die Systeme des Naturalismus mit Einschluß des Positivismus, die in der Übermacht der Außenwelt und ihrer Gesetzlichkeit wurzeln, die Systeme des objektiven Idealismus, der von der Einheit von Körper und Geist ausgeht und der Welt einen seelischen Zusammenhang gibt, und die Systeme des subjektiven Idealismus oder Idealismus der Freiheit, der die Unabhängigkeit des Geistes von der Natur behauptet und die Welt von der sittlichen Persönlichkeit aus versteht. Von Demokrit bis zu den modernen Positivisten, von den griechischen Pantheisten bis zu Spinoza und Hegel, von Sokrates bis Kant arbeitete die Philosophie von drei Seiten die Wirklichkeit zu begreifen und nach diesem Begriff zu leben, und wie sie jedesmal von einem andern Lebensverhältnis, in dem das Wesen der Wirklichkeit sich offenbart, ausging, entstanden ihr drei verschiedene Welten, jede mit andern Kategorien, mit andern Idealen, und es gibt keine gedankliche Auseinandersetzung zwischen diesen Welten, da der Begriff, der hier gilt, dort

[1] S. Archiv f. Gesch. d. Phil. Bd. XI, 557—586 und Kultur der Gegenwart T. I, Abt. VI, S. 37—62.

bedeutungslos geworden ist, sie können nur in sich selber konsequent sein. Ihre letzte Fundierung für uns bekommen sie aus der Analyse des Tatbestandes unsrer seelischen Struktur, in welcher Erlebnis einer Außenwelt, die nur von außen erkannt werden kann, Erlebnis unserer Existenz als eines sinnvollen Ganzen im Gefühl, und Erlebnis der Willenshandlung, die ein unterdrücktes Objekt bedingt, unableitbar auseinander verknüpft sind[1].

Es muß nun für den Wahrheitswert dieser Lösung von der größten Bedeutung sein, wenn sie sich auf einem ganz andern Gebiet von neuem bewährt, indem sich die Stilgegensätze der Malerei, von denen wir ausgingen, als die Entwicklungen derselben Urerlebnisse in der künstlerischen Anschauung erweisen.

Das Fundament der Malerei ist die einfache metaphysische Tatsache, daß es eine sichtbare Welt für uns gibt, und das Lebensverhältnis, in dem wir durch unser Auge zu dieser sichtbaren Welt stehen. Die Entwicklung dieser Realität mit allem, was in ihr enthalten ist und was sie uns zu sein vermag, in der Darstellung, ist das Wesen der Kunst; alle Aufgaben, die

[1] Diese Erkenntnis ist nicht zu verwechseln mit der Ansicht, die Adickes vertritt, daß die verschiedenen Weltanschauungen auf Charakterunterschiede zurückgehen, und die da Subjektivitäten sieht, wo in Wahrheit Wirklichkeiten sind. Darum ist auch eine solche Weltanschauungslehre keine Epigonenaufgabe, denn sie ist nicht aus philosophischer „Impotenz“ entstanden, sondern aus überlegener Erkenntnis. S. Adickes, Charakter und Weltanschauung. Tübingen 1907. In der Kantischen Philosophie erscheint dieses dreifache Leben abgeschwächt als drei Beurteilungsweisen, wie sie in den drei Kritiken analysiert wurden. Ihr Zusammenhang in der Organisation unserer Intelligenz ist auch so nicht gefunden worden. Zumeist begnügt man sich hier übrigens mit dem Dualismus, der allerdings dann verständlich ist, die eigentliche Schwierigkeit beginnt erst mit der Kritik der Urteilskraft.

sie aufnehmen mag, haben hier ihren Lebensgrund und ihr Gewissen. Was in der Geschichte immer wieder als Rückkehr zur Natur erscheint, hat zunächst den Sinn, daß dieses Lebensverhältnis nicht ungestraft verlassen wird: ob nun Schüler mit den Gesichten des Meisters leben, statt mit selbsterarbeiteten, oder die Gedankenmalerei von innen heraus schaffen will, wo das bildnerische Erlebnis ebenfalls aufhört und statt des nie gesehenen Geistes die abgebrauchten Formen vergangener Kunst erscheinen, oder die individuelle Darstellung so weit von dieser Sichtbarkeit abgerückt ist, daß wir das Gefühl der Wahrheit verlieren, das jedes reine Lebensverhältnis erzeugt. Weiter aber ist es der Ausdruck der Unerschöpflichkeit dieses Lebensgrundes der Kunst, nicht bloß, weil die Steigerung des Wirklichkeitseindrucks keine Grenzen hat, sondern weil er inhaltlich unendlich reicher ist, als jede Gestaltung zeigen kann und so hier dieselbe Dialektik waltet, wie im Erkennen: das geheimnisvolle Dasein da draußen ist immer da, taucht hinter allen Formen der Kunst wieder auf und fordert sein Recht.

Wie nun die Welt so vor uns liegt in der Kraft ihrer Erscheinung, daß das Auge ewig in ihr wandern mag, mit ihrem Glanz, den Wundern des Raumes und des Lichts, der Formen und Farben, überall individuell und überall gesetzlich, mit dem Geheimnis der Seele aller Gestalten und ihrer Bewegung bis in die Einheit der Welt, wie wir es an unserer Doppelheit erfahren und draußen erfühlen: — erfassen, deuten und genießen wir, steigern und vollenden. Wer dürfte eine von diesen Möglichkeiten in der Theorie ausschließen wollen, so unmöglich auch ihre Vereinigung im einzelnen Kunstwerk, ja im einzelnen Stil ist. Ihnen allen gemeinsam ist aber, daß sie Sichtbarkeiten sind und auf keine andere Weise faßbar, als durch das Leben des Auges und die Darstellung.

Wie ist nun dieses Augenleben vorzustellen? Es ist ein

naiver Aberglaube, von einem reinen Sehen zu sprechen, als ginge die Welt in uns ein, wie in eine Camera obscura; jedes Gesicht, es mag so schwach oder so verworren sein, wie es will, ist ein geistiges Gebild, jede wahrgenommene Linie oder Farbe ist ein Erlebnis, ist gesättigt mit Seele der verschiedensten Art und schließlich immer, so leise es im Einzelnen auch sein mag, zurückbezogen auf die Totalität des Menschen und der in ihm arbeitenden Dynamik und ihre geschichtliche Lebendigkeit.

Stellt man sich das abstrakt vor, so wird die Wahrnehmung zunächst v e r s t a n d e n: sie kommt unter die Antriebe und Gesetze des anschaulichen Denkens, ordnet sich ein in den Besitz gehabter Wahrnehmungen, wird verglichen auf Ähnlichkeit und Unterschied, wird bezogen — und die Möglichkeiten dieser Bezüge sind mannigfach —, wird geklärt, um das schöne Wort der Maréesschule für das Herausholen der gesetzlichen Verhältnisse in einer Anschauung zu gebrauchen, und umgebildet. Diese schweigende intellektuelle Arbeit des Auges reicht nun von dem Raum-, Licht- und Farbenwert bis zum Formwert und physiognomischen Wert der Wahrnehmung — physiognomisch im weitesten Sinne, in dem auch Tier und Baum, die Landschaft, Frühling und Sturm eine Physiognomie haben — und deren Beziehungen zueinander. Immer sind aber die objektiven Verhältnisse in der künstlerischen Auffassung bezogen auf die Erscheinung, die objektiven Werte sind zugleich Wirkungswerte. Und sie können sich nicht bloß gegenseitig beeinflussen, sondern auch verändern nach der verschiedenen Einstellung des Beschauers.

Diese intellektuelle Entwicklung der Wahrnehmung hat nun nicht nur zum Hintergrund die ganze Lebenserfahrung, das G e f ü h l geht auch direkt in sie ein, stellt sie in Gefühlsbeziehungen, unterwirft sie dem ganzen Stimmungszustand, wie er im Augenblick des Erlebens besteht und weiter durch

den individuellen Lebenszusammenhang des Beschauers überhaupt bedingt ist, und wandelt sie von hier aus um, und wieder reicht das von den elementaren Gefühlen der Raumsicherheit, wie sie durch die Betonung von Horizontale und Vertikale entsteht, der Wärme und Kälte, hell und dunkel bis zu den sublimsten Schwingungen eines reich bewegten Gemüts. Und schließlich erlebt sie auch der Wille und arbeitet an ihr, steigert sie, spannt sie, unterwirft sie seiner Rhythmik und schließlich seinen Idealen. Nichts ist bloß gesehen, es ist verstanden, empfunden, gewollt, alles von der Einheit eines lebendigen Menschen aus in der Sichtbarkeit zur Einheit eines Bildes. Aus dieser Lebenseinheit des sichtbaren Daseins mit der ganzen Lebendigkeit des Beschauers — die man die Phantasie nennen mag — erwächst die Kunst. Auch die subjektivste Entwicklung eines Gesichts in ihr, wenn es eine glaubhafte Kraft haben soll, hat einen unzerstörbaren Kern von etwas wirklich Gesehenem, und wiederum das objektivst Gesehene, wenn es überhaupt lebendig ist, ist gesichtet von der seelischen Totalität des Beschauers. Diese Lebenseinheit gibt dem Kunstwerk „jene unergründliche Realität, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint", — und zugleich wahrer als dieses, wie nach Aristoteles die Dichtung wahrer ist als die Geschichte, denn es zeigt eine Deutung der Erscheinung, indem jenes Beziehen, Auslesen und Wandeln sie gestaltet hat. In dieser Gestaltung hat jeder Punkt in ihr seinen Wert, seinen Sinn bekommen aus der Arbeit jener Lebenseinheit, in der sich Mensch und Welt zusammenfinden.

Hier muß nun ausdrücklich betont werden, daß das Erleben der Sichtbarkeit an sich noch nicht Kunst ist, sondern erst sein reales Gestalten. Es ist für jede Kunst falsch, Erlebnis und Darstellung zu trennen. Auch der Dichter ist nicht der Mensch, der am meisten und stärksten erlebt, sondern der sein Erlebnis als mitteilbare Gestalt erlebt, ja mit dem Drang des Gestaltens

auf das Erleben ausgeht. C. F. Meyer schildert den Ariost in der Lukretia Borgia: „Alles, was er dachte und fühlte, was ihn erschreckte und ergriff, verwandelte sich durch das bildende Vermögen seines Geistes in Körper und Schauspiel und verlor dadurch die Härte und Kraft der Wirkung auf seine Seele." Und er läßt ihn trösten „Unglück als Tragödie betrachtet — läßt sich genießen". So stand auch Goethe dem Leben gegenüber, und Herder empfand diesen künstlerischen Mißbrauch, wenn man so will, aller Lebensbeziehungen als etwas Unmenschliches, während Moritz darin die Göttlichkeit des Dichters sah. Ähnlich ist ein Philosoph nicht der, der die größten metaphysischen Erlebnisse oder die größte Lebenserfahrung hat, sondern dem sich eins wie das andere in Gestalt von Gedanken stellt und entwickelt. Auch bei ihm hat man oft die Unmenschlichkeit oder Göttlichkeit in der Aufnahme des Lebens empfunden. Überall hat der Mensch kein produktives Erleben an sich. Es kann ihn treffen wie ein Schlag, aber sobald er es ergreifen will, sich klar machen, genießen, überwinden, in irgend einer Weise sich zu eigen machen will, so muß es Gestalt annehmen, d. h. gebunden sein an irgendwelche Objektivitäten, in denen das Leben fortschreitet. Wo diese Formkraft fehlt — und dem Menschen reicht die Kraft selten über eine Seite hinaus — da geistert das Dasein nur, und es sind die Werke anderer und ihre Erinnerung das Blut, an dem die Schatten Leben trinken.

Das Sehen entwickelt sich nun in der Darstellung, gewinnt in ihr erst Realität und Geschichte. Der Maler denkt und empfindet nicht bloß, wie Taine das ausgeführt, in Gestalten, er sieht und erlebt mit seinen Darstellungsmitteln, wie der Dichter poetisch erlebt und der Philosoph denkend, und mit Recht spotteten Heinrich Ludwig und andere über den Raffael ohne Hände in der Emilia Galotti. So erscheint hier wieder eine unauflösliche Einheit, der Prozeß der Sehdurchbildung ist ein innerliches

Malen, geht in der wirklichen Darſtellung fort, und die höchſte Stufe der jeweiligen Geſichtsentwicklung iſt immer das fertige Bild. Es iſt eine falſche Interpretation ſeiner inneren Bilder, wenn ein Maler glaubt, daß ſie vollkommener ſeien als ſeine wirklichen, ebenſo, wie es ein falſcher Glaube des Laien iſt, daß er wirklich ſehe, wie ein Baum hinter dem andern ſtehe, weil er es zu ſehen meint: jener Glanz und dieſe Überzeugung haben andere Urſachen als die klare Beſtimmtheit des Sehbildes, und der ſo oft geſchilderte Kampf mit dem Material iſt in Wahrheit die Arbeit an ihr. Wie aber jedes Buch eine ſtärkere Konzentration und rationale Durchbildung zeigt als das freie Gedankenleben des Autors jemals beſeſſen hat, ſo ſtellt dafür das Bild auch die Steigerung der Geſichtsvorſtellung des Malers dar und iſt darum größer als ſein Schöpfer. Damit erſt bekommt es den eigenſten Sinn ſeiner Realität und iſt Deutung und Daſein, Abſtraktion und höhere Wirklichkeit zugleich, Repräſentant und vollendete Erſcheinung.

Die Möglichkeit einer maleriſchen Weltanſchauung wird nun deutlich. Wir erfaſſen die Sichtbarkeit in einem Lebensverhältnis, das ſich in der Darſtellung entwickelt. Das Kunſtwerk zeigt die Welt nicht wie ein Spiegel, ſondern als einen ſinnvollen Zuſammenhang, in dem alle Energien einer Menſchenſeele die Bedeutung des Geſehenen an jedem Punkt herausgearbeitet haben. Und dieſe Bedeutung iſt unabhängig von dem einzelnen Gegenſtand, ſie kommt aus dem Lebensverhältnis, in dem uns die Wirklichkeit überhaupt gegeben iſt, und ſie iſt realiſiert in der Struktur der Sichtbarkeit überhaupt. Inſofern vermag jedes Bild die Totalität der ſichtbaren Welt und ihren Sinn zu repräſentieren, weil es eben die Struktur der Sichtbarkeit zeigt, die aus einem Urerlebnis dieſer Welt ſtammt. Sind mehrere ſolcher Urerlebniſſe möglich, ſo wird die Sichtbarkeit mehrere künſtleriſche Deutungen zulaſſen, in verſchiedenen Strukturen

auftreten, d. h. wir werden verschiedene Stile haben. Der Stil in diesem Sinn ist die Form der Weltanschauung, stillos ist ein Bild, das keine reine Durchführung einer solchen Form enthält. Der große Fehler der Gedankenmalerei war nicht, daß sie Weltanschauung geben wollte — im Gegenteil, es ist das Zeichen einer großen Kunst, daß sie von ihrer Aufgabe, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten, indem sie sie aus diesem Sinn gestaltet, weiß —, der Irrtum lag darin, daß sie ihre Weltanschauung nicht in der Kunstform entwickelte, sondern aus der Erkenntnisform erst in sie übersetzte, wo sie dann künstlerisch unsichtbar war und philosophisch stumm blieb. Um es noch einmal zu wiederholen: die Weltanschauungen der Maler — und hier hat das Wort Weltanschauung seinen eigensten Sinn — sprechen nicht aus den Gegenständen, sondern zeigen sich in deren Bildung, wo sie dann nicht begriffen zu werden brauchen, sondern einfach da sind.

Es kann im folgenden natürlich nur versucht werden, die allgemeinsten Formzusammenhänge solcher Weltanschauungen, die allgemeinsten Bildungsgesetze dieser verschiedenen Welten aufzuweisen, ohne auf ihre historische Durchbildung und die ganze Fülle ihrer Variationen einzugehen; das müßte die Kunstwissenschaft fortführen. Für die philosophische Betrachtung genügt es zunächst zu sehen, welche typischen Gestaltungen der sichtbaren Welt sich hier unterscheiden lassen, und daß sie den typischen philosophischen Auffassungen der Wirklichkeit entsprechen.

DIE TYPEN MALERISCHER WELT-ANSCHAUUNG

1. DER ALLGEMEINE BILDINHALT

ſt das Grundverhältnis für jede Auffaſſung vom Zuſammenhang des Daſeins das zwiſchen Menſch und Welt, ſo haben wir hier vor allen zu fragen nach der Stellung des Menſchen im Bilde. So viel ich weiß, hat eingehender darüber nur v. Bodenhauſen in ſeinem Gerard David geſprochen[1], und auch er nur innerhalb des Zuſammenhangs, in dem dies Verhältnis ſchon immer berührt wurde, nämlich in der Entwicklung der Landſchaftsmalerei und zwar an dem Punkt, wo der Hintergrund zum erſtenmal den Menſchen in ſich hineinnimmt und der Dualismus zwiſchen Figur und Landſchaft aufgehoben iſt. Für uns iſt hier der zentrale Ausgangspunkt überhaupt gegeben und es wird am beſten ſein, an der Hand der hiſtoriſchen Entwicklung die verſchiedene Auffaſſung dieſes Verhältniſſes kurz zu überblicken.

Die Malerei des Mittelalters kennt als Bildinhalt eigentlich nur die Figur und zwar den deifizierten Menſchen. Der Heilige ſteht außer der Welt, zeitlos, raumlos, eine tranſzendente Erſcheinung. Natürlich müſſen die Grundbeziehungen der Realität irgendwie angedeutet werden, denn die Figur braucht eine Baſis und hebt ſich von einem Hintergrund ab, aber das ſind nur letzte Konſequenzen der ſichtbaren Leiblichkeit, eine unabweisbare Erinnerung an den Erdenreſt. Wie die

[1] Einzelnes findet man in allen Büchern über Landſchaftsmalerei, bei der Schilderung ihrer Entſtehung in den verſchiedenen Schulen wie in den Monographien über moderne Maler. Geiſtreiche Bemerkungen bei Aug. Schmarſow: Zur Frage nach dem Maleriſchen, Leipzig 1896.

Füße nicht zu ſtehen brauchen, iſt der Boden nur eine letzte Abſtraktion der Horizontale, und wie die Körper keine äußere Bewegung kennen, ſchrumpft der Raum auf die Fläche zuſammen. Unendlich geſteigert erſcheint dies Verhältnis in der ſogenannten byzantiniſchen Malerei, die äterne Exiſtenz dieſer großen, einſamen Geſtalten hat alle Weltwirklichkeit vergeſſen.

Es kann nun nicht ſcharf genug betont werden, daß dieſer Mangel der realen Beziehungen nicht aus der künſtleriſchen Unfähigkeit herzuleiten iſt, ſondern aus der Weltauffaſſung eines grandioſen Dualismus, für den dieſe Beziehungen wertlos ſind[1], und wir werden ſehen, daß, wo immer er ſpäter in der Geſchichte erſcheint, auch in der Zeit der höchſten künſtleriſchen Entwicklung, dies Grundverhältnis für ihn charakteriſtiſch bleibt: er ſieht nur die Figur und alles andere iſt ihm bloße Materie — Hintergrund.

Man weiß, wie im Gegenſatz zu dieſer Weltanſchauung im Trecento der Kunſt nun das Eigenleben der Welt aufging. Der Inhalt der Tranſzendenz erſcheint in der Welt ſelber, die Figur verliert ihren abſoluten Wert und bekommt eine Stelle in über ſie hinausgehenden Zuſammenhängen; ſie erſcheint als Gegenſtand im Raume wie andere Dinge und dient ſeiner Geſetzlichkeit; Licht und Luft, der neue Zuſammenhang der Farbe nehmen ſie auf, die Linien der Umgebung umſchließen ſie: in der Einheit der Welt iſt der Menſch ein Stück geworden, ein Teil im Ganzen. Die Entwicklung iſt im einzelnen oft beſchrieben worden, ſie iſt überall ähnlich, in Umbrien und Toskana, in Venedig, bei den Niederländern. Wer den erſten Korridor in den Uffizien entlang geht und von den mittelalterlichen

[1] Natürlich fehlt das künſtleriſche Können in unſerm Sinn, aber das iſt vielleicht Folge des Dualismus, nicht umgekehrt. Ich brauche weiter nicht zu ſagen, daß es natürlich auch einen Realismus in dieſer Zeit gegeben hat, wie eine Kunſt, die in der Myſtik des Goldes und der Farben das Individuum zu verſenken ſuchte.

Bildern zu Piero di Cosimo kommt, fühlt, wie erlöst von dem Zwang der gesteigerten Person, die Hingabe an die Weite der Natur und den Reichtum der Erde, in deren Tälern der Mensch wie eingeschmiegt dahinwandert. Und was Cosimo durch die Einordnung der Figuren in die Welt erreicht, gelingt Perugino, indem er die Linien seiner Figuren durch die Linien der Landschaft ergänzt — ihre Bewegung in ihnen ausklingen läßt und die gehaltene Kraft der Heiligen zergehen läßt in der Einheit einer Stimmung, die auch die Seele der Landschaft ist. Andere verlieren die einsame Gestalt an das Gefunkel der Mannigfaltigkeit. Wir gehen diesen Verschiedenheiten nicht nach, denn es kommt uns jetzt nur auf die Totalerscheinung an, daß hier eine Anschauung ausgebildet wird, die den Wert gerade in die Beziehungen legt, die über die Figur hinausgehen. Bodenhausen hat auf den Unterschied zwischen der niederländischen und italienischen Entwicklung aufmerksam gemacht, daß hier der Raum gleichsam durch Ausstrahlung der Figuren entstehe, während er dort zuerst da sei und dann in ihm die Gestalten auftreten, und Schmarsow — von seiner Konstruktion eines Systems der Künste aus — sieht darin den Grund, der italienischen Malerei das Malerische im höchsten Sinne abzusprechen. In beiden Fällen ist aber die überfigurale Einheit, der Zusammenhang, der eben verschiedenster Art sein kann, das Primäre, und das gilt so gut für die Art, wie ein Porträt aus dem Hintergrund entwickelt ist und in ihm lebt — man denke an die Mona Lisa — und für eine Zusammenstellung von Figuren, die so behandelt ist, z. B. Giorgiones Konzert, wie für die Landschaft ohne Figur, nur tritt das Wesen dieses Monismus immer da am greifbarsten für die Reflexion zu Tage, wo Mensch und Welt ausführlicher zusammen erscheinen. Ich erinnere an die religiöse Allegorie des Bellini in den Uffizien, die Schwingungen des Gefühls zwischen den zerstreuten Gestalten, ihr Zusammenwogen mit der umgebenden Natur,

oder an die Bilder Giorgiones: das ländliche Konzert im Louvre, wo die Menschen, das herrlichste Gewächs der schönen Welt, leuchten wie Blumen, die Linien der Hügel und der nackten Körper ineinander schweben und aus ihrem süßen Neigen ein Wohlklang bis in die fernste Ferne reicht. In allen seinen Bildern, der Familie im Palazzo Giovanelli, den Philosophen in Wien, der Venus in Dresden, ist immer dieselbe seelische Gelöstheit, die in ihrer Hingabe das ganze Bild erfüllt, eine Gleichartigkeit des Stoffs — „wie zu Träumen" —, die alles zu Schimmer und alles zu Gemüt macht. Wenn auch verändert, erscheint dieselbe Einheit bei Tizian. Ganz unmittelbar zu fassen ist das natürlich nur bei den freien Themen der mythologischen Bilder, dem Bacchanal, den drei Lebensaltern, himmlischer und irdischer Liebe, den Pastoralszenen der heiligen Familie; die ausgeprägten christlichen Aufgaben sind immer erst aus der ihnen zukommenden dualistischen Haltung in diese weltliche übersetzt und wirken darum nie ganz rein. Aber selbst das tragische Pathos der Grablegung im Louvre geht unter in der herrlichen Einheit der farbigen Pracht, aus der diese Welt gewebt ist. Auszunehmen sind hier die religiösen Stoffe, die selber aus einer mehr pantheistischen Gefühlssphäre stammen, wie denn die Assunta die Auflösung in das unendliche Licht ist.

Bei keinem zeigt sich diese „Auflösung" der christlichen Gestalt in eine überpersönliche Einheit stärker als bei Correggio. Es war auch bei ihm nicht bloß der Geschmack fürstlicher Besteller, sondern Konsequenz seiner Weltanschauung, wenn er später die christlichen Themen verließ, wie ihm denn von diesen am nächsten das der Madonna mit dem Kinde lag. Schmarsow hat begeistert die Atmosphäre von Liebeseligkeit, in der ihm Welt und Mensch verschwimmt, geschildert: „Alles atmet und fühlt wie Menschenbrust, teilt die zartesten Schwingungen unseres Nervensystems, vibriert in

Daseinswonne und vergeht vor Inbrunst im All", und Thode[1] spricht von dem großen inneren Welteneinklang, in dem seine Seele lebte, die in allem Lebenden und Webenden sich wiederfand. Diese Hingabe an die Einheit entsteht im Bilde durch die physiognomische „Durchdringung aller Gestalten mit dem einen gleichen, das Wesen ausfüllenden Gefühl rückhaltslos sich äußernder Liebe", durch die Verschlingung der Bewegungen, Fluß der Glieder und Gewänder, weiter durch die Auflockerung aller Formen im Helldunkel, das die Dinge unmerklich ineinander führt und schließlich alles, auch die Eigenfarbe der Gegenstände, in der Einheit der Lichtatmosphäre zergehen läßt, welche „unkörperlich und milde das im Raum Getrennte unlöslich miteinander verbindet". Am deutlichsten für unsere Frage spricht die Bemerkung Thodes, daß „ihm die Figur nicht an sich in ihrer Vereinzelung, sondern nur im Zusammenhang künstlerisch bedeutungsvoll erschien und ihre durch das Licht vollzogene Einbeziehung in das Allgemeine eine Vereinfachung in der Formengliederung und eine Verwischung der begrenzenden Konturen bedang"[2].

Wenn Thode im Anschluß an die Betrachtung der Zingarella ausführt, daß zwar schon die venezianischen Meister, vor allem Giorgione, die malerische Bedeutung der Beziehung des Menschen auf die landschaftliche Umgebung und der Beziehung der Landschaft auf den Menschen erkannt hätten, doch sei das künstlerische Einheitsprinzip für sie die reine Farbenharmonie geblieben, Correggio allein habe den die Stimmung am stärksten bestimmenden Einheitsfaktor, die Lichtwirkung entdeckt, so ist der Wertunterschied, der damit gemacht wird, natürlich subjektiv, wenigstens insoweit er nicht bloß auf die dadurch bedingte Entwicklung in der Freiheit der Kompositionsbewegung Bezug nimmt; denn im übrigen handelt es sich hier für uns zunächst nur um eine andere Möglichkeit

[1] H. Thode: Correggio (Sammlung Knackfuß). [2] a. a. O. S. 78.

dieser seelischen Einheitsauffassung der Sichtbarkeit, wie eine dritte die florentinisch-lineare ist, die in Raffael gipfelt. Der Zusammenhang von Figur und Landschaft in seinen Madonnenbildern ist der vollkommenste, den man sehen kann, obwohl er — was schon in den ersten Skizzen sichtbar ist — nur durch die Harmonie der Linien, Proportionen und Massen erreicht wird. Ihm hat man, z. B. Grimm[1], wieder die Venezianer mit ihrer Farbeneinheit gegenübergestellt, die „mehr" sähen, Tizian und Giorgione, „bei dem die Umrisse beinahe zu etwas Unwesentlichem verschwinden" — womit denn doch zugleich auch das Weniger-sehen anerkannt ist. Eine Analyse dieser Nüancierungen auf ihre geistige Bedeutung würde zu einer weiteren Entwicklung unserer Betrachtungsweise führen. Zur Vervollständigung dieser Reihe sei noch auf die Maler der „Existenzbilder", wie Burckhardt sie genannt hat, hingewiesen, Andrea del Sarto in Florenz, Palma und Veronese in Venedig.

Hinter ihnen allen aber steht die dunkle Erscheinung Leonardos. Er fand die Einheit dieser göttlichen Welt am tiefsten in der Harmonie ihrer Gesetzlichkeit.

Wie sich diese bildmäßige Einheit von Mensch und Welt in den Niederlanden entwickelt hat, ist oft dargestellt worden. Wir haben oben auf Bodenhausens David verwiesen. Schon der Genter Altar zeigt in dem Gegensatz der unteren und oberen Bilder eine Doppelheit der Weltanschauung; was oben in den großen isolierten Gestalten Gottvaters, der Maria und des Täufers ins Jenseits ragt, ist unten in der inneren Gemeinsamkeit der Menge und ihres Zusammenzuges, zu der nicht bloß die Menschen, sondern jedes Stück dieser Welt gehört, zu mystischer Einheit zusammengenommen[2]. Die Bedeutung Dirck Bouts' und Gerard Davids

[1] Grimm: Michel Angelo II, 185 ff. Schmarsow: a. a. O. 60 ff.
[2] Auch Schmarsow a. a. O. S. 55.

in dieſer Entwicklung hat Bodenhauſen[1] gezeigt, unter Davids Einfluß ſtand Patinir, der die Landſchaft zum eigentlichen Gegenſtand der Darſtellung machte und die Figur zur Staffage. So war auch hier der Menſch in die Welt hineingenommen. Die Vollendung dieſes Standpunktes in Holland iſt Rembrandt und neben ihm Goyen und Cuyp. Bei Goyen muß man an Spinoza denken, weil auch ihm alle Individualität verſchwindet in der unendlichen Einheit ſeiner goldenen Luft. Die Metaphyſik des Lichts in Rembrandts Kunſt ſpricht heute zu jedem[2]. Auch die ſtärkſte Individualität und greifbarſte Leibhaftigkeit iſt „ringsum untrennbar mit dem Zuſammenhang der Dinge verquickt", „ringt ſich aus dem Allgemeinen los und löſt ſich wieder darin auf". Schließlich Rubens! Die Möglichkeit des Nebeneinanders von ihm und Rembrandt zeigt den Spielraum, den dieſe Weltanſchauung hat: neben der Stoffloſigkeit „der Überfluß der Subſtanz, hochbrandende Flut und Glut des Lebens"[3], neben jener Vergeiſtigung und Verklärung aller Materie eine Animaliſierung der Welt wie der Seele, eine Bewegung lauter elementarer Kräfte, zu denen das Höchſte, wie das Niedrigſte, Natur und Gott gehört.

Gemeinſam iſt allen, die zu dieſem Typus gehören, bei aller Verſchiedenheit des Lebensgefühls, die Auffaſſung der Einheit von Menſch und Welt und zwar als einer irgendwie ſeeliſchen Einheit, in der ſie beide leben. Nennt man nun die Namen des Caravaggio, der ſpaniſchen, der holländiſchen Naturaliſten, Velasquez, Hals, ſo ſieht man wie plötzlich ernüchtert die Wirklichkeit vor ſich liegen, ganz bloß ſichtbare Außenwelt, ſcheinbar unvergeiſtigt, nur durchs Auge erfaßt: in Wahrheit aber auch von Menſchen erlebt, verarbeitet und gewertet, nur

[1] v. Bodenhauſen: Gerard David S. 49—56. [2] vgl. die Monographie Neumanns. Schmarſow a. a. O. [3] R. Viſcher: Rubens, auch S. 32. 52. 111. „Das einzelne in ſeinen Bildern entſteht als integrierender Beſtandteil des Ganzen in unmittelbarem Zuſammenhang mit ihm"; man betrachte daraufhin ſeine wie Rembrandts Skizzen.

von einem ganz anderen Lebensgefühl, einer ganz anderen Stellung zu dieser Sichtbarkeit aus. Es ist eine dritte Form der Weltanschauung, der Naturalismus.

Auch er behandelt Mensch und Außenwelt im Prinzip als gleichwertig, es gibt aber keine objektive seelische Einheit, die sie beide umfaßt, sondern nur die Einheit der Naturgesetzlichkeit, der Wahrheit des Raumes, des Lichts als Faktoren der Wirklichkeit, nicht als seelischer Medien, der Wahrheit der Physiognomie und der Beziehungen, aus denen sie entsteht: ein ganz anderes Realitätsgefühl.

Zu jeder Zeit haben sich die Vertreter der anderen Weltanschauungen, so gegensätzlich sie untereinander sind, besonders gegen diese Kunst als bloße Nachahmung gewehrt. In moderner Zeit sprach man wohl gar verächtlich von bloßer Photographie, was denn ganz einfältig war. Denn schon die Nachahmung bedingt eine Auffassung, die eben — von der Darstellung ganz abgesehen — den künstlerischen Prozeß zum einen Teile ausmacht, indem sie aus dem Chaos einen Kosmos macht, so daß das Ding nicht einfach zweimal da ist, sondern einmal als blinde Wirklichkeit und einmal als verarbeitetes und verstandenes Bild. Die Photographie aber ist überhaupt von vornherein kein malerisches, d. h. geistiges Gebilde, sondern ein mechanisches Produkt, dem der Mensch nur künstlerisch vorarbeiten kann durch die Stellung des Apparates, durch die Auswahl des Ausschnitts, des Lichts, des Materials usw. und indem er nachher die Platte auf seine künstlerischen Absichten hin entwickelt; dabei erscheint immer noch kein Bild, das eine eigene Wirklichkeit hätte oder das Verständnis der Sichtbarkeit eröffnete, sondern an dem das Auge sich mühen muß, genau wie vor der Wirklichkeit selber, nur ohne Aussicht auf einen Erfolg. Wenn die Maler seinerzeit die Metapher des photographischen Apparats für ihre Stellung zur Wirklichkeit gebraucht haben, so bedeutete ihnen das nur jene ideale

Verhaltungsweiſe, die ſich der Sichtbarkeit gegenüberſtellen will, ohne ſie zu konſtruieren; das Ideal der Naturnachahmung beſagt ähnliches, faßt aber noch die Kraft der Darſtellung mit in ſich.

Dieſelbe Dialektik, die den philoſophiſchen naiven Materialismus zum Poſitivismus treibt, beſteht allerdings auch für den maleriſchen: er ſieht bald ein, daß ſeine Möglichkeit nicht heißt, die Dinge machen, wie ſie ſind, ſondern wie ſie erſcheinen. Und ſo kann er denn auch trotz ſeiner Objektivität, die ihm nur e i n e Form zu geſtatten ſcheint, die verſchiedenſten Geſichte haben: von der Durcharbeitung des Eindrucks auf die unerbittlich klare Erkenntnis und Darſtellung der in ihm enthaltenen Beziehungen, wie bei dem „Experimentalmaler" Velasquez, bis zur höchſten Steigerung eines ſinnlichen Realitätsgefühls, wie bei dem lebensluſtigen Hals. Zolas oft zitierte Kunſtformel, die für dieſen Typus geprägt wurde, bezeichnet das einſeitig als Temperamentsunterſchiede, was ſich aber durch die ganze Pſyche erſtreckt. Indes unberührt davon bleibt die primäre Grundanſchauung von der Realität dieſer Welt als einer äußeren und der Stellung des Menſchen in ihr: auch er iſt weſentlich äußere Wirklichkeit, und wo ſeine Seele ſichtbar wird, reicht ſie doch nicht hinaus in die Maſſe der Welt und die Kräfte, die ſie beherrſchen.

Und wieder genügt der Name Michel Angelos, um mit einem Schlag das ganze eben gehabte Weltbewußtſein umzuwandeln, und der dualiſtiſche Typus taucht wieder empor, und der Abſtand dieſer Weltanſchauungen voneinander und der dadurch bedingten Kunſtgeſtaltung drängt ſich uns unwiderleglich auf.

Nur einmal in ſeinem ganzen Leben hört man von Michel Angelo etwas wie Empfindung für die Natur — als er als alter Mann in die Gebirge von Spoleto ging und fand, daß „nirgends Frieden ſei als in den Wäldern", ſonſt nirgends, nicht in ſeinen Briefen, nicht in ſeinen Gedichten, vor allem nicht in ſeinen

Bildern. Es existiert nur der Geist und was er hervorbringt[1]. Die ganze Pracht des Paradieses wird ihm bei der Schöpfung Adams zu einer kahlen abfallenden Fläche, gerade groß genug, um den Körper zu tragen, und bei der Schöpfung Evas zu einer leeren Ebene mit ein paar Steinen und einem toten Baumstumpf. In den Gesprächen des Hollanda will er von der niederländischen Landschaft nichts wissen: es sind zu viele Dinge und keines davon wird „bis zur Vollendung ausgestaltet"[2]. Wieder wird die Welt nur Basis für den erhöhten Menschen und die göttliche Figur, ein Dualismus so hart, wie wenn Fichte die Welt das Material der Pflicht nannte. Und vor ihm haben Giotto und Mantegna und viele andere ähnlich gesehen und neben ihm in Deutschland Dürer. Dürers Landschaft hat kein Verhältnis zu den Figuren, wie bei Altdorfer etwa, sie stehen fremd und unabhängig in ihr, sie dient vielmehr der Innerlichkeit der Figuren. Und in seinen größten Arbeiten vergeht die Außenwelt ganz vor dem monumentalen Eindruck der göttlichen Menschen. In den Aposteln ist wie auf einem der mittelalterlichen Bilder Fußpunkt und Hintergrund nur eine Abstraktion, der Inhalt des Bildes erschöpft sich in der erhabenen Einsamkeit der vier Gestalten. Sowohl Dürer als Michel Angelo wurden getragen von einer ethisch-religiösen Bewegung, die ihnen eine überpersönliche Energie und historische Schwungkraft gab, von der Reformation und Savonarola, aber ihre Kunst ist nicht daraus entstanden. Das Ideal von der Erhöhung der Erscheinung der Person zeigt sich schon in ihren ersten Arbeiten. Ich denke an die Madonna an der Treppe in der Casa Buonarroti: der Inhalt des Reliefs ist nicht die Beziehung zwischen Mutter und Kind, sondern die Erhabenheit ihrer geistigen Bedeutung. Die Behandlung, die das Madonnenthema von diesem Typus erfährt, ist übrigens

[1] Grimm: Michel Angelo II 410. [2] Francisco de Hollanda ed. Vasconcellos.

charakteristisch; während es für die monistische Auffassung wie geschaffen war, weil der Zusammenhang von selber über die einzelne Figur hinausführte, liegt der personalen Auffassung in der Verbindung von Mutter und Kind ein Hindernis für die Monumentalisierung der Sitzfigur. E. Heidrich hat das in der Entwicklung des Themas bei Dürer verfolgt[1]. In der Zeichnung der lesenden Maria von 1521 läßt Dürer das Kind fort, es fehlt auch der Boden, die Bank, auf der die Figur sitzt, der Hintergrund, und es bleibt nur die monumentale Erscheinung.

Blicken wir dann in die Entwicklung der modernen Kunst, so wird man leicht dieselben Gegensätze, nur in der Ungebundenheit dieser Zeit näher gerückt, erkennen.

Die malerisch aufgelöste Welt des Rokoko läßt Mensch und Welt in ein Gefühl zusammenschwimmen, am vollkommensten in den Bildern Watteaus. Realisten sind Goya, Hogarth, Chodowiecki, Chardin. Ihnen gegenüber entsteht dann die idealistische Kunst der Carstens und Cornelius, Davids und Ingres. Wieder soll das Bild nur die erhöhte Figur geben, die Gestalt einer geistigen Welt. Wenn sich die Anschauung hier, statt sich in den sichtbaren Gestalten zu entwickeln, oft an der Idee mühte und die Figur bloß übernahm, so wird dadurch das Wesen ihrer Weltauffassung im Kern nicht verändert, nur war sie künstlerisch nicht produktiv. Die Landschaft wird in dieser Zeit vor allem heroisch. Begonnen hatten damit schon die Carracci. Die heroische Landschaft ist die Konstruktion der Welt nicht auf ein pantheistisches Leben hin, sondern auf ein geistiges Ideal, das sich doch eigentlich nur in der menschlichen Gestalt unmittelbar zu zeigen vermag. In solchen Fällen, wo ein Typus Stoffe gestaltet, die ihm eigentlich fremd sind, zeigt sich seine Gesetzlichkeit vielleicht immer am merkwürdigsten.

Es ist bekannt, daß Cornelius die Landschaftsmalerei als beson-

[1] E. Heidrich: Gesch. des Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906 S. 138 f.

deren Kunſtzweig nicht gelehrt haben wollte. Gerade neben ihm ſtanden nun andere, vor allem Runge, C. D. Friedrich und Dahl, und Runge ſchreibt: „Es drängt ſich alles zur Landſchaft, ſucht etwas Beſtimmtes in dieſer Unbeſtimmtheit und weiß nicht wie es anzufangen? Sie greifen falſch wieder zur Hiſtorie und verwirren ſich. Iſt denn in dieſer neuen Kunſt — der Landſchafterei, wenn man ſo will — nicht auch ein höchſter Punkt zu erreichen? Der vielleicht noch ſchöner ſein wird wie die vorigen." Und an einer anderen Stelle ſpricht er das entſcheidende künſtleriſche Prinzip dieſes moniſtiſchen Typus aus: „Wenn wir ſo in der ganzen Natur nur unſer Leben ſehen, ſo iſt es klar, daß dann erſt die rechte Landſchaft entſtehen muß, als *völlig entgegengeſetzt der menſchlichen oder hiſtoriſchen Kompoſition*". In ſeinen metaphyſiſchen Bildern entwickeln ſich die geheimnisvollen Geſichte gleichſam vor unſeren Augen aus der Tiefe des Glanzes. C. D. Friedrich fand dann den Weg in die ewige Weite der Welt[1], und Schwind, Spitzweg, auch Ludwig Richter malen in der verſchiedenſten Weiſe eine Welt des Gemüts, in der Menſchen und Dinge gleich zugehörig leben. Den dritten Typus repräſentieren die Berliner Realiſten, Schadow, Krüger und ſchließlich Menzel, der dann ſchon in die nächſte Generation reicht, wo dieſe drei Möglichkeiten der Weltgeſtaltung noch näher aneinander ſtoßen. Neben Menzel in Berlin und R. Alt in Wien, ſtehen Leibl und ſein Kreis, Trübner, Liebermann. Der moniſtiſche Typus gipfelt in Böcklin, Thoma und Steinhauſen, L. v. Hofmann, der Typus der Perſonalität in Feuerbach, Rethel, Marées und Klinger. Und ähnlich ſtehen in Frankreich neben-

[1] A. Peltzer: Goethe und die Urſprünge der neueren deutſchen Landſchaftsmalerei, Leipzig 1907, hat die Zuſammenhänge dieſer Maler mit Goethes und Schellings Weltanſchauung nachgewieſen. Ich zitiere noch ein Wort von Carus, Friedrichs Freund, über die Bedeutung der Figur in der Landſchaft: „immer wird die Landſchaft das belebte

einander: einerseits Corot[1] der „Pantheist“, seine Freunde, die Landschafter des état de l'âme und Millet, der wollte, daß die Wesen, die er darstellte „aussähen, als ob sie ganz in ihrer Lage aufgingen und daß es unmöglich sei zu denken, ihnen könnte der Gedanke kommen, etwas anderes zu sein“. Voran zu nennen wäre hier noch Turner, der Schüler Claudes, von dem der Ausspruch stammt „Die Sonne ist Gott“. Andererseits die großen Naturalisten mit Courbet und Manet an der Spitze, Zolas Salon der Zurückgewiesenen. Und schließlich Puvis de Chavannes und in Belgien Meunier.

Es muß dem Leser überlassen bleiben, die oben behandelten Verhältnisse hier im einzelnen aufzusuchen, zumal die Auseinandersetzungen des nächsten Kapitels darauf zurückführen. Hier nur noch einige Bemerkungen.

Von Pidoll weiß man, daß Marées seit seinem italienischen Aufenthalt sich ganz auf die Darstellung des Menschen konzentrierte, ja in der Darstellung eines Menschen das Ziel der Kunst sah und in seinen Entwürfen stets von der Figur ausging. Die Landschaft nannte er „den Hintergrund“, sie dient ihm als Dominantengerüst, an dem man den Gehalt der Figur und ihrer Bewegung ablesen soll. Klinger schreibt: „Der Kern- und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, bleibt der Mensch“. Es ist leicht zu zeigen, wie auch in seinen Kompositionen alles von der isolierten Figur ausgeht, und es nichts gibt, was sie mit der Umgebung verbindet, als eben, daß die Figuren stehen und gehen; ja man könnte bei ihm wieder von einem Figurenpodium, z. B. in den beiden

Geschöpf bestimmen; es wird aus ihr selbst notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müssen“. Er hat für das ungenügende Wort „Landschaftsbild“, dessen Flachheit auch Runge, wie wir oben sahen, fühlte, „Erdlebenbild“ setzen wollen.

[1] Als man ihm das Vage und Unbestimmte seiner Bilder vorwarf, antwortete er: „Die Natur schwebt und schwimmt. Wir schwimmen und schweben! Das Vage ist eben die Eigentümlichkeit des Lebens“.

Wiener Bildern, ſprechen. Selbſt in ſeiner berühmten Radierung „Die Schönheit der Welt“ hat die knieende Figur keinen Zuſammenhang mit dem was ſie umgibt, was wie ein Schmerz des Draußenbleibenmüſſens wirkt.

Neben ihnen dann Böcklin, der ſtets von einer Anſchauung ausgeht, die über den Menſchen hinausragt. Er hat oft genug über die Entſtehung ſeiner Bilder geſprochen. Die Figur ſoll aus einer Natureinheit herauswachſen als eine Konzentration der in ihr wirkenden Kräfte. Meyer-Graefe hat ihm nun kürzlich Einheiten abgeſprochen und mit Recht. Und doch genügt ein Blick auf den Triton und die Nereide, um zu fühlen, daß da eine Einheit ſtärkſter Art hergeſtellt iſt. Sie kommt zuſtande durch Böcklins ganz einziges Vermögen ſchöpferiſcher naturhafter Formbildung, die Fähigkeit den Zuſammenhang von Element und Form zu entwickeln, wie das vor ihm niemand vermocht hat; und zwar reicht das Element von dem wirklich Elementaren, Waſſer, Feuer, Sturm bis zu rein ſeeliſchen Stimmungen von elementarer Einfachheit. Seine Faune, Nymphen und Kentauren und anderen Kreaturen, ſeine Ruinen und Villen, ſeine Flora, wandelnden Frauen und Kinder ſind nichts für ſich, haben ihren Sinn nur in der Beziehung auf das Naturganze, in dem ſie leben. Böcklins philoſophiſche Metaphyſik war übrigens auch von einer elementaren Einfachheit und es iſt merkwürdig zu ſehen, mit welcher naiven Macht das urſprüngliche Welterlebnis in ſolchem Menſchen durchſchlägt. Frey erzählt, wie er einmal, als davon die Rede war, wo in der Natur das Unbelebte aufhöre und das Belebte anfange, einwarf: „Wo beginnt überhaupt das Leben? Wiſſen wir denn, ob die ganze Erde nicht nur ein großes Tier iſt und wir die Paraſiten darauf“. Es kam zu wunderlichen Geſprächen, in denen er dunkle gewaltige Kräfte annahm, ſich auch nicht ausreden ließ, daß auf der Sonne ganz beſonders wohltätige Geiſter hauſten.

Eine ganz andere Wendung der Entwicklung der Geſtalt

aus der Umgebung zeigt die Malerei, die im Zuſammenhang mit der philoſophiſchen Auffaſſung von der Bedeutung des Milieus entſtanden iſt. Auch hier iſt der Menſch in ſeiner ganzen Erſcheinung zugehörig zu ſeiner Welt, aber er iſt nicht mehr das Lebendigſte in dieſem Leben, ſondern die Geſetze dieſer Welt erfaſſen auch ihn wie alles andere, und er klebt und kriecht an dieſer Erde. Die Nüancen dieſer Auffaſſung des Menſchen ſind übrigens mannigfaltig, der Übergang von ſeiner völligen Entſeelung zu einer mehr pantheiſtiſchen Färbung iſt häufig, und wieder reicht dieſe von einem dämmernden Schickſal, etwa in Joſ. Israels Bildern, das, wie in Maeterlincks Dichtung die Dinge umſpinnt, bis zu Millets und Segantinis göttlichem Einklang der Geſetzlichkeit dieſer Welt. Der Ausgangspunkt dieſer Betrachtungsweiſe war die Entdeckung des arbeitenden Menſchen, wie er unter dem Einfluß des Sozialismus geſehen wurde. Daß es für ihn auch noch eine andere Erſcheinungsform geben konnte, ich meine die ſubjektiv-idealiſtiſche, hat Meunier gezeigt, wo der Arbeiter zum Heros wird. Es iſt intereſſant ſeine Entwicklung von Millet aus daraufhin zu betrachten, wie der Zuſammenhang mit der Umgebung aufhört und die Figur immer ſelbſtändiger wird.

Schließlich ſei noch an die Gruppe der Worpsweder erinnert. Ihr Dichter R. M. Rilke hat ſchöne Worte für das Einfügen des Menſchen in die „großen Zuſammenhänge der Natur". „Es iſt nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichſte Wert der Kunſt, daß ſie das Medium iſt, in welchem Menſch und Landſchaft, Geſtalt und Welt ſich finden." Die Künſtler ſelber aber haben kein Verhältnis zur Figur, ſelbſt Mackenſen nicht; die ernſte Silhouette der Frau auf dem Karren mit dem Säugling an der Bruſt ſteht auch unter ſeinen Bildern ziemlich allein. Die Werte, die von ihnen in der Naturweite erſchaut ſind, laſſen keinen Raum für Menſchlichkeiten, ähnlich wie etwa — doch ohne Vergleich — in

Ruysdaels Bildern, wo es eben einfach falſch iſt von Landſchaftsmalerei zu reden, das iſt Weltmalerei. Für die Worpsweder kommt hinzu, daß ſie zu den Eingeborenen ihrer Einſamkeit kein Verhältnis haben. Dieſe Menſchen ſind, wie Rilke ſchreibt, „nicht ihresgleichen". Drum ſtehen ſie ihnen gegenüber, wie „den Bäumen und allen den Dingen, die umflutet von der feuchten tonigen Luft wachſen und ſich bewegen"; und wie der Himmel „alles ohne Unterſchied mit derſelben Güte umgibt, ſo üben ſie eine gewiſſe naive Gerechtigkeit, indem ſie, ohne nachzudenken, Menſchen und Dinge in ſtillem Nebeneinander, als Erſcheinungen derſelben Atmoſphäre und als Träger von Farben, die ſie leuchten macht, empfinden."

Dieſe Andeutungen ließen ſich leicht vermehren, namentlich für den Naturalismus und den Monismus ſind Zeugniſſe und Varianten zahlloſe, ſpärlicher erſcheint, entſprechend dem Zuge der Zeit, der perſonale Idealismus, der ſich in der Figur auslebt. Das Gegebene kann aber genügen, um das Gebiet zu überſchauen. Der Kern iſt: der *einen* ſichtbaren Welt gegenüber ſehen wir die Maler *drei verſchiedene Standpunkte einnehmen, die ihre Wurzel letztlich in einem metaphyſiſchen Realitätsgefühl dreifacher Art haben und zu drei ganz verſchiedenen Bildgeſtaltungen führen, von denen jede, bis ins Einzelne anders organiſiert, eine eigene Äſthetik hat.* Es lohnte ſich faſt zu verfolgen, wie durch die Geſchichte die Beurteilung des einen Typus aus dem Standpunkt eines andern ſich hinzieht und immer wieder dieſelben Gegenſätze und immer neue Streitfragen aus ihnen entſtehen, die natürlich da am unfruchtbarſten ſein mußten, wo ſie ſich nicht auf das Ganze, die Grundverfaſſung richteten — denn daraus entſteht immer neues Leben — ſondern ſich an einzelne Konſequenzen dieſer Standpunkte hielten. Ein anderes Kapitel wäre dann, die geſchichtlichen Zuſammenhänge der einzelnen Typen zu

verfolgen und in der Entwicklungsgeschichte der einzelnen Maler die Momente aufzusuchen, die die Weltauffassung entwickelten (seelische Struktur und individuellste Erlebnisse, Zeitbewegungen, künstlerische Tradition oder plötzlich einschlagendes Vorbild). Es wäre auch Material genug vorhanden, um zu verfolgen, wie Künstler sich ihre künstlerische Weltanschauung philosophisch zurechtlegten, auch die daraus entspringende Wechselwirkung zu beleuchten. Hier sei nur noch, bevor wir im nächsten Abschnitt in die feinere Organisation der einzelnen Typen eingehen, ein Blick geworfen auf den konkreteren Bildinhalt, den man Gegenstand, Stoff, Motiv nennt.

Die Gegenwart ist infolge vergangener künstlerischer Sünden in der Theorie geneigt, ihn als gleichgiltig anzusehen. Und er ist es insofern, als jedes Stück der Sichtbarkeit künstlerisch gebildet werden kann, und der künstlerische Wert eines Werkes wiederum nicht aus dem Gegenstand an sich kommt. Ein anderes aber ist, ob der Stoff ein ursprüngliches Verhältnis zu einer bestimmten Behandlungsweise hat. Es ist im Lauf unserer Darstellung schon darauf hingewiesen worden, daß auch hier keine Willkür gegeben ist, sondern Beziehungen bestehen, die die Stoffwahl beschränken, und das wird weiterhin noch ergänzt werden. Sind die Stoffe geschichtliche, so haben sie zumeist schon eine seelische Struktur, die nicht mißachtet werden darf, z. B. die christlichen Gestalten. Von Böcklin sagt selbst Frey, daß er Christus wie ein Barbare malte, und seine Kreuzabnahme ist vielleicht die unangenehmste, die es gibt, in ihrer farbigen Pathetik, der die innere Form und sittliche Haltung, die Seele des erschauten Vorgangs ganz entgeht. Über die Geschmacklosigkeit der naturalistischen Christographie, von Menzel angefangen, brauche ich nicht zu reden. Und ist der Gegenstand ein Stück Wirklichkeit oder ein Allgemein-Menschliches, so werden auch da meist Bezüge sein, die auf die eine oder andere Auffassungsform hindrängen. Wie man umgekehrt

sagen kann, daß die geschilderten Typen zumeist von vornherein ganz verschiedene Teile der Wirklichkeit suchen, wofür denn äußerlich am charakteristischsten die Hinneigung des einzelnen Typus zu speziellen Stoffgebieten ist: der personale Idealismus, wie er in der Philosophie ausgeht von der Freiheit und sittlichen Verantwortlichkeit der einzelnen Seele und ihrem Bezug auf die Transcendenz und ein persönliches Ideal, arbeitet vor allem an der göttlichen oder heroischen Erscheinung; der Naturalismus mit seinem die Dinge Nehmenwollen wie sie sind, hält sich seit Caravaggio, Velasquez und Hals — ja seit der Antike, ich erinnere an den aus Lessing so berühmten „Rhyparographen" Pyreikos — bis auf heute, und zumal da, wo er frisch einsetzt, gern an die niederen Volksklassen, Küchenstücke, Bordellfiguren, Spieler, Trinker, Bauern, Narren, Proletarier; der Monismus oder objektive Idealismus sucht die Stoffe, die die Brücke zwischen Physis und Geist schlagen, die einfachsten Naturbeziehungen der Geschlechter, der Familie, der Lebensalter, die elementaren Affekte, Traum, Idylle, (Paradies-Thema) und Genuß bis zum Bacchantischen oder er freut sich an den Mittelgliedern, die die Phantasie zwischen Mensch und Natur geschaffen hat, den Satyrn und Faunen.

2. DIE BILDORGANISATION UND DIE BILDMITTEL

Untersuchen wir nun die Organisation der drei nachgewiesenen typischen Gestaltungen eingehender, so zeigen sich uns zunächst in der Logik der Bildgestaltung die wesentlichsten Unterschiede.

Die Kategorie gleichsam für den Monismus ist: das Ganze und seine Teile. Das Einzelne ist immer gesehen in Beziehung auf die umfassende Einheit oder aus ihr entwickelt. Wir haben die verschiedensten Mittel für die sichtbare Herstellung dieser inneren Einheit nachgewiesen, von dem zarten Gespinst der Linien, dem Ein-

klang und Rhythmus der Proportionen und der Harmonie der Farben bis zur Verschmelzung ihrer widersprechendsten Töne und zur Auflösung aller Formen im Licht, und physiognomisch von dem bloßen Ineinandergreifen der Formen bis zur Ableitung der einzelnen Gestalten aus dem Wesen ihrer Welt und bis zur Einheit der seelischen Empfindung im Ausdruck. Das Bewußtsein dieser Auffassung entstand in der Kunst der Renaissance. In unzähligen Malertraktaten erscheint hier die Lehre vom Ganzen und seinen Teilen nach Analogie der Organisation der Natur, sie ging dann in die spekulative Philosophie ein und wurde schließlich die große Weltformel des Pantheismus von Leibniz und Shaftesbury bis Herder, Goethe, Schelling und Hegel. Ihnen allen war das Kunstwerk[1] und seine Organisation der Schlüssel zum Geheimnis des Universums — wie sie denn auch in ihm eine Darstellung des Universums, des Unendlichen im Endlichen sahen. Und allerdings will das Bild dieses Typus derartig ein Ganzes sein, daß bei seiner Betrachtung der Gedanke an etwas darüber Hinausgehendes nicht auftaucht. Wodurch der Beschauer zu der inneren Rundung des Bildes noch das Gefühl der Totalität und Allheit bekommt. Die Mittel, diese Vollständigkeit zu erreichen, wo doch jede Darstellung nur einen Teil der Wirklichkeit erfaßt, sind wieder mannigfaltig. Shaftesbury hat schon über das Problem nachgedacht, wie die Enden gewissermaßen der abgeschnittenen realen Beziehungen nach innen eingebogen werden. Ich nenne: die Abgeschlossenheit der Form, die das Interesse in die Mitte legt und nichts von Bedeutung über den Rahmen weisen läßt, die Öffnung in die Ferne, die so konstruiert ist,

[1] Wir setzen jetzt hinzu: wesentlich das Kunstwerk des eben beschriebenen Typus, denn wenn auch die Kunstwerke der anderen Typen Organismen sind und daraufhin beurteilt werden müssen, so drückt doch die Kategorie vom Ganzen und seinen Teilen nicht ihre Lebensbeziehung, ihr Lebensprinzip aus.

daß das Auge [1] nach Erfassung des konkreteren Bildinhalts in ihr zur Ruhe unendlicher Auflösung kommt, die Führung des Lichts, das nicht von außen hineinfällt, sondern im Bild enthalten ist und dort sinnvoll sich auslebt — und das Licht an sich ist immer ohne Rest da — schließlich die Geschlossenheit der Proportion und der linearen oder farbigen Harmonie. Gute Maler dieses Typus haben immer darauf geachtet, wenn sie das Bild farbig einten, auch eine Vollständigkeit der Farbe in ihrer komplementären Existenz zu geben. Ganz anderer Herkunft ist das Mittel, den Eindruck unendlicher Fülle zu machen, die alles enthält, was die Welt an auserlesenen Schönheiten hervorbringt. So hat es Böcklin oft versucht, und Segantini hat das einmal klar ausgesprochen: „darin sollen sich alle Schönheiten vereinigen, von den schönen Formen bis zu den schönen Empfindungen, von den großen Linien bis zu den schönen Linien, von der menschlichen Gefühlswelt bis zum göttlichen Sinn der Natur, von den schönen Formen nackter Menschen bis zu den schönen

[1] Die Augenführung unterliegt einfachen Gesetzen, die jeder Maler — auch Bildhauer — kennen sollte, vor allem dem Gesetz, daß unser Auge, im Zusammenhang mit unserer ganzen Körperbewegung ein Bild stets von links unten nach rechts oben aufzufassen sucht. Diese natürliche Bewegung des Auges muß bei seiner Führung durchs Bild immer in Rechnung gezogen sein. Helligkeiten können sie dann anders beeinflussen. Der Spiegel erlaubt hier eine schnelle Kontrolle. Schon beim Porträt verändert es alle Bildwerte, ob man mit dem Kopf weiter sieht oder ihm entgegen. Wölfflin (Klassische Kunst S. 111) hat bei Gelegenheit von Raffaels Teppichkartons zum erstenmal auf dies Gesetz der Augenbewegung aufmerksam gemacht: „eine Raffaelsche Komposition dieses Stils kann man nicht beliebig umkehren, ohne einen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Raffael führt das Auge von links nach rechts, nach der ihm anerzogenen Neigung". Mir war es aufgefallen bei verschiedenen Versuchen, die Bildwerte experimentell zu beeinflussen z. B. auch durch farbige Gläser, und ich halte seine Bedeutung für viel allgemeiner als Wölfflin anzunehmen scheint, was sich eben mit dem Spiegel an jedem Bild erweisen läßt.

Formen der Tiere, von den Empfindungen des Alltags bis zur weihevollen Weisheit der Symbole, vom Aufgang des Mondes bis zum Untergang der Sonne, von den schönen Blumen bis zur Schönheit des Schnees". Was ihn denn wie andere notwendig über das einzelne Bild hinaus zu Triptychen führte [1].

Dem gegenüber ist nun der Naturalismus bemüht, gerade den Eindruck eines Ausschnitts zu erzielen, nur ein Stück der Weltwirklichkeit zu geben. Bodenhausen in seiner Einleitung zu Stevensons Velasquez sagt, daß V. „als der Erste unter allen Malern darauf verzichtet habe, zum Zweck der malerischen Darstellung einen Vorgang in der Wirklichkeit oder auf der Leinwand zusammenzustellen; als der Erste geht er darauf aus, Ausschnitte aus der Wirklichkeit zusammenzusehen und als einheitlich Gesehenes zur Darstellung zu bringen". Schon bei ihm erscheint das Mittel, mit dem Rahmen die Dinge so zu durchschneiden, daß das Bewußtsein des darüber Hinausreichenden lebendig bleibt. Als man Manet vorwarf, daß er nur Fetzen der Natur gäbe, meinte er: Bin froh, wenn's ein Fetzen Natur ist! Wie hat sich Böcklin über die moderne französische Komposition geärgert, die scheinbar regellose Über-

[1] Noch charakteristischer ist eine andere Briefstelle Segantinis (Servaes, Segantini Lpzg. 1908 S. 245), auf die ich nicht verzichten möchte: „Ich muß immer daran denken, welchen Teil an meinem Geiste jene Harmonien der Formen und der Töne haben, und daß jene Seele, die ihnen gebietet, und jene andere, die sie vernimmt und schaut, doch nur eine einzige bilden, daß sie in ihrem Verstehen einander durchdringen und sich ergänzen, in einem Gefühl leuchtender Harmonie, der ewigen Harmonie des Hochgebirges. Ich habe mich stets bemüht, einen Teil jenes Gefühls in meinen Bildern zum Ausdruck zu bringen; da aber, aus verschiedenen Gründen, so wenige dies fühlen und verstehen, glaube ich, daß jene Kunst eine unvollkommene ist, die nur Einzelheiten der Schönheit darstellt, nicht aber die ganze harmonische lebendige Schönheit, die die Natur belebt. Darum habe ich daran gedacht, ein großes Werk zu schaffen, gleichsam eine Synthese usw.".

schneidung, über die Benutzung des Raums, die die eine Hälfte leer läßt und die Figuren in eine Ecke stellt, die letzten vom Rahmen halbiert! In der Literatur ist bekanntlich dasselbe Streben wirksam gewesen.

Das reicht aber nun auch in die Zusammenhänge innerhalb des Bildes, auch hier wird mit Kunst jeder Schein von Komposition und Konstruktion vermieden, überall versucht, den Eindruck des Zufälligen, Alogischen zu machen. Wieder ist an Velasquez zu erinnern, vor allem an seine Meninas, dann an die Konfiguration in den Bildern des Hals, die immer ungebundener wird, je älter er wird. Seine großen Regentenstücke geben zum erstenmal statt der repräsentativen Haltung das zwanglose Durcheinander momentaner Bewegung. Dann die modernen Franzosen Guys, Degas usf. Auch an Menzel muß man denken und an das peinlich hergestellte Gewirr seiner Volksmassen oder an die Art, wie Rudolf Alt seine Figuren auf den Straßen verteilt. Die Vorliebe für das Chaos des modernen Straßenbildes oder ähnliche Menschenknäuel, die Biergärten, Promenaden usf. zeigt übrigens wieder die Beziehung des Stoffs zur Auffassung.

Entscheidend für diese Bildgestaltung ist neben der Komposition die Behandlung des Lichts. Weil kein Zweifel darüber gelassen wird, daß es von außen hineinfällt — schon bei Caravaggio — fühlt der Beschauer unmittelbar, daß er nur ein Stück sieht, und weil scheinbar wahllos irgendetwas, vielleicht ganz Unwichtiges beleuchtet wird, Anderes, oft das menschlich Bedeutendste, nicht, wird das Gefühl des Zufälligen und Irrationalen aufs äußerste gesteigert. Zumal wenn noch das schroffe Licht, sei es nun das künstliche Caravaggios oder die helle Sonne der Modernen, mit seinen Flecken und seiner Unruhe gewählt ist. Marées und Böcklin haben beide darum ausdrücklich das Sonnenlicht als unbrauchbar bezeichnet, der eine weil es die Form, der andere weil es die Farbe zerreiße.

Schließlich reicht diese Zufälligkeit noch tiefer, nämlich bis in die einzelne Form, Haltung und Geberde. Hier vor allem hat die Kritik immer wieder eingesetzt. So spricht Grimm von Caravaggio, er habe ohne Gefühl für ideale Schönheit Werke hervorgebracht, die als photographieartige Nachbildungen der zufälligen Natur alles übertreffen, und schon Roger de Piles meinte von ihm, er habe nicht verstanden zu wählen oder die Natur zu korrigieren, und „weil er ihr Sklave war, bot sie sich ihm auch nur par hazard". Der Vorwurf erscheint immer von neuem, Velasquez gegenüber, wie den Niederländern oder Menzel und Leibl.

Aber gerade hier wird nun das Lebensprinzip dieser Irrationalität sichtbar: die Erscheinungen werden, ehe sie untereinander bezogen werden, direkt auf die Wirklichkeit bezogen. Dadurch entsteht dieses scheinbare Haften am Modell, das wirklich ganz anderer Art ist, wie bei den andern Typen. Caravaggio meinte von den Bildern, die nicht nach der Natur gemacht seien, sie seien von Guenille und die Figuren gemaltes Papier. In Wahrheit war auch seine Darstellung, wie die aller Naturalisten, eine Abstraktion, die höchste Freiheit bedingt, nur daß sie aus der Sichtbarkeit gerade d i e Züge auswählt, die den Eindruck des Naturwahren und Schlagenden erzeugen. Und weil diese Beziehung auf die Wirklichkeit für die künstlerische Behandlung das Ausschlaggebende ist, wird die menschliche Bedeutung der Erscheinung ganz gleichgültig, wie man von Leibl schrieb: „Er malt die Dinge, wie er sie ohne Unterschied und Vorliebe sieht, gleichgültig dagegen, welchen Rang ein Objekt in der natürlichen oder moralischen Ordnung einnimmt"[1]. Denn in Beziehung auf die Wirklichkeit sind zunächst alle Dinge gleichwertig, der berüchtigte Kohlkopf wie die Madonna oder besser wie Mutter und Kind; das Thema der Madonna mit seinem geistigen Bezug hat hier keinen Sinn. Wenn die Erscheinungen

[1] N. Fr. Pr. 21 VI 1874.

dann doch verschieden bewertet werden, so wird das dadurch bestimmt, wie verschieden stark sie „frappieren".

Die metaphysische Seele dieser Auffassung ist am stärksten vielleicht in Diderots Kunstschriften ausgesprochen, die eigentliche Kunst in ihr vermochte er aber noch nicht zu sehen, weshalb ihm Goethe in seiner Kritik, die vom Standpunkt des Monismus aus geschrieben ist, überlegen zu sein scheint. Das hat erst die moderne französische Bewegung errungen und das neue Verständnis des Velasquez und Hals. Seitdem sehen wir hinter der scheinbar „einfachen Nachahmung" nicht bloß das präziseste Erfassen aller Valeurs mit immer neuem Eindringen in die Gesetzlichkeit der Erscheinung, sondern auch hinter der mangelnden Komposition einen „bis zum äußersten Raffinement getriebenen Sinn für Raumverteilung, der aus der Illusion des Zufälligen ein ebenso starkes künstlerisches Mittel macht, wie das der großen Komposition" (Meier-Gräfe über Van der Meer), indem er eben der Erscheinung jene hinreißende Lebendigkeit gibt, die uns immer von neuem überrascht.

Auf die innigste Verbindung aber zwischen der naturalistisch-metaphysischen Stellung und der künstlerischen Technik führt erst die Lehre vom Impressionismus. Versteht man unter ihr die Aufgabe, die vollständige Gesichtseinheit herzustellen so gilt sie nicht bloß für den Naturalismus, sondern auch für die anderen beiden Auffassungsweisen, wie das Hildebrand in seinem Problem der Form für die eine und H. Ludwig mit seiner Lehre von der perspektivischen Führung, ferner Schmarsow für die andere entwickelt haben, allerdings ohne von Impressionismus zu reden. Das Ziel ist die Durchführung der Blickeinheit im Bilde als einer Totalperspektive, die das Bild nicht mehr bloß auf die Raumeinheit konstruiert, sondern auf die aufgefaßte Sichtbarkeitsbeziehung hin, die gleichsam den Brennpunkt des Bildes ausmacht; von diesem entfernen sich alle andern Bildteile nach dem Grade ihrer Bedeutung für den Eindruck,

d. h. sie werden mehr oder weniger gezeigt, ja sie können sogar objektiv unrichtig werden, wenn es die Wirkung so verlangt. Das ist nun für die beiden anderen Typen ein wesentlich künstlerisches Prinzip, für den Naturalismus aber ist es ein reales, ist es die Lebensbeziehung, die Wahrheit, und wo er darauf verzichtet, hört nicht bloß der schöne Schein auf, sondern auch die Lebendigkeit, wie man bei den späteren Bildern Menzels — nicht den Zeichnungen — nur noch den trockenen Staub der Bewegung sieht, aber nicht mehr sie selber, so emsig die Dinge auch gegeneinander fahren. Der erste, der diesen Impressionismus durchführte, war Velasquez, wie das Stevenson so fein analysiert hat. Bei Hals ist es dasselbe: das Schlagende wird gepackt und alles Nebensächliche aufs äußerste vereinfacht. Und dieser wirklichen Impression, dem Einschlagen des Moments muß die Technik entsprechen, das „mit einem Schlage machen" wie Manet sagte; seine Skizzen sollen nach Meier-Gräfe aussehen, als seien sie von allen Seiten zu gleicher Zeit angefangen. Die ungeheure selbstverständliche Sicherheit und kaum begreifliche Einfachheit des Malwerks bei Velasquez und die Blitze der Pinselschläge bei Hals sind oft bewundert worden. Der Einblick in diese Züge — deren Momentanität eine errungene, bisweilen sogar[1] künstliche ist — erhöht das Gefühl der Kraft des Augenblicks und seines Lebens.

Und nun der Typus der personalen Idealität. Die Beziehung der Figuren zur Umgebung existiert nicht mehr, die Behandlung des Raums zielt darauf hin, die Figuren in ihrer Erscheinung zu steigern, sie sollen den Raum beherrschen, nicht sich in ihm einen oder auflösen; die Gestalt schließt sich in sich ab und will aus sich verstanden sein; das Verhältnis der Figuren zu einander wird zur Tektonik, einem Aufbau, der die Anschauung nicht in ein unendliches Ganze hinströmen

[1] cf. Justi: Velasquez I 70 über die golpes u. borrones der spanischen Naturalisten.

läßt, sondern konzentriert, zusammennimmt und erhebt, und nur dieselben Kräfte enthält, die in der einzelnen Figur wirksam sind, wie denn oft überhaupt nur eine Figur gegeben wird. Das erhabenste Beispiel für diese Komposition wird immer die Sistinische Decke Michel Angelos bleiben. An die Stelle der absoluten Beziehung auf das Ganze ist die absolute Forderung einer vollkommenen inneren Durchbildung getreten. Um die religiöse Analogie zu nennen, an die Stelle des pantheistischen Lebens tritt der personale Gott.

Ebenso hat jede direkte Beziehung auf die Wirklichkeit aufgehört, so streng vor ihr gearbeitet wird und so empfindlich das Gewissen für die Richtigkeit der Form ist. An die Stelle der Zufälligkeit des Moments ist die Ewigkeit der Erscheinung, an die Stelle der Zufälligkeit der Form das Ideal als die Vollkommenheit der Erscheinung getreten, an die Stelle der Gleichwertigkeit aller Dinge die innigste Beziehung auf die absoluten Werte des menschlichen Geistes, menschliches Gefühl und Leidenschaft und ihre sittliche Beherrschung [1]. Um wieder eine Analogie zu gebrauchen, an die Stelle des platonischen μὴ ὄν die platonische Idee.

[1] Man vergleiche die berühmte Stelle aus Klingers Malerei und Zeichnung (S. 19) über die Raumkunst, die sich wesentlich mit unserem Typus deckt: „Die großartige Wirkung beruht gerade darauf, daß Alles, was nicht in allererster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloß weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen". Er erinnert an Signorelli und Giotto. „Die Herbigkeit und gewollte Unnatur erhebt die Gestalten ihrer Fresken gänzlich über das Meer der gewöhnlichen Menschen. Wir sehen nicht mehr die Zufälligkeit der Welt, der Natur, die heute stürmt, morgen lächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen, — sondern wir stehen vor Menschen, die mit größeren festeren Mächten zu rechnen haben. Nicht vor Personen stehen wir, vor Charakteren und Typen" usf.

So wird nun die Sichtbarkeit einer Durcharbeitung unterworfen, die statt der Kategorie vom Ganzen und den Teilen der logischen Entwicklung des Allgemeinen aus dem Besondern entspricht. Gewiß ist auch das Ganze ein Allgemeines gegenüber dem Einzelnen, und die Geschlossenheit verlangt Aufopferung, die Abstimmung auf Einheit eine Ausgleichung, die Rundung Verzicht auf zu starke Individualität, aber das Einzelne ist doch dem Ganzen wesentlich, wie der Ton in der Harmonie, und das Ziel des monistischen Sehens ist, bei festgehaltener Einheit, von der ausgegangen wird, zu größtmöglichem individuellen Reichtum zu kommen. Für den personalen Idealismus dagegen ist das Allgemeine das Resultat, in dem das Einzelne nicht mehr existiert. Am schärfsten kommt das vielleicht in Pidolls Schilderung von Marées' Vorstellungsbildung heraus: „Seine Vorstellungen beruhten nicht sowohl auf einzelnen Beobachtungen als vielmehr auf Beobachtungsreihen. Sie waren deshalb immer allgemeiner Natur und ihr Ausdruck immer typisch". „M. unterdrückte in seinem inneren künstlerischen Haushalt den einzelnen Fall gänzlich zu Gunsten einer Verschmelzung mit dem Ganzen seines persönlichen Vorstellungsschatzes". „Es lag seinem künstlerischen Ernst fern, den Augenblick und die Gelegenheit auszubeuten. Was ihm die Gunst der Umstände bot, das einzelne Erlebnis legte er zu dem Schatz künstlerischer Erfahrungen, aus welchem sich schließlich glorreich das Ideal erhebt". Die Vorstellung wird immer einfacher, von dem Detail wird abstrahiert auf das Notwendige hin. Puvis nannte das die indispensabilité im Bilde, und sein Monograph Vachon vergleicht sie mit Kants kategorischem Imperativ. Sie entspricht wirklich der Unterwerfung des praktischen Lebens unter die Maxime der Allgemeinheit und Notwendigkeit in der logischen Widerspruchslosigkeit der Handlung. Die Wirklichkeit wird zur Form gezwungen und das reicht bis in die innere Gehaltenheit der Gebärde, und

auch hier erscheint die Kraft und der Wert der Beherrschung umso größer, je gewaltiger die Leidenschaft des Lebens ist, die sie bändigt.

Die Form ist das Feste, Bleibende, von innen Zusammengehaltene, darauf ist die Arbeit gerichtet. Der Reiz des Stofflichen fällt aus, hinter dem Kostüm erscheint der nackte Körper. Und auch an ihm wird nicht der Schimmer der Haut, die Fülle und Weichheit des Fleisches empfunden, sondern die Bestimmtheiten des Knochengerüsts, der Gelenke, die Wahrheit der Form und das aktive Leben des Muskels. Bevorzugt wird der männliche Akt; wo der weibliche erscheint, nimmt er männliche Formen an, wenn nicht ein Modell der Art schon gefunden war. Das geht z. B. bei Feuerbach soweit, daß man auf der ersten Fassung des Gastmahls über das Geschlecht der Tänzerin fast im Unklaren bleibt. Und ähnliches gilt für den kindlichen Körper, er bekommt immer etwas vom Herakles.[1] Die reiche Bewegung der Modellierung wird zu großen ruhigen Flächen zusammengenommen, aus der Unendlichkeit der Stellungsmöglichkeiten wird die Silhouette ergriffen, weil sie den Gehalt der Figur am stärksten und notwendigsten zeigt; das Gesicht, auf den allgemeinen Charakter der großen Formen zurückgeführt, erscheint in vollkommenster Ruhe bis in die unverrückbare Erhabenheit des Blicks. Die Intensität der Empfindung spricht nur aus der Gebärde — die nichts Realistisch-Physiognomisches ist, sondern ein Symbolisches, denn

---

[1] Im Dialog des Dolce spricht Aretino über die „Angemessenheit": Raffael habe sie nie außer Acht gelassen und „malte Kinder als wirkliche Kinder, nämlich weich und voll, Männer kräftig und Frauen mit jener Zartheit die ihnen eigen ist", Michel Angelo habe zwar den allgemeinen Unterschied von Alter und Geschlecht ausgedrückt, aber in der Wiedergabe der einzelnen Muskeln finde man ihn nicht, „er kann nicht oder will nicht — ihn berücksichtigen", „kurz: wer eine einzige Figur des M. A. sieht, der hat sie alle gesehen". Die Ästhetik des Aretino-Dolce ist bekanntlich die des Tizian und Raffael.

die gleichgültigste Arbeitsbewegung z. B. kann zu ihr erhoben werden — aus dem Neigen des Halses, dessen Ausdrucksbewegung Feuerbach wie Marées nicht müde wurden zu studieren, aus den Biegungen der Gelenke und der inneren Gedrängtheit der Form. Diesen Reichtum der Formvertiefung in den Raum gegenüber der Silhouette hat man mit der kontrapunktischen Verarbeitung eines Themas verglichen, und das ist mehr als ein Bild, es ist die künstlerische Analogie in der Musik: die klassische Polyphonie ist die Form des entsprechenden musikalischen Typus, die zu der Ruhe und erhabenen Größe führt, die aus der Überwindung stammt, gegenüber dem Ausströmen der Empfindung in der homophonen Form und ihrer wechselnden Bewegtheit.

Vielleicht steigert es noch das Verständnis der verschiedenen Organisationen der drei typischen Gestaltungen, wenn man die Produktionsweisen betrachtet, durch die sie zustande kommen. Durch die ganze Geschichte geht die Reihe der einsamen Künstler, die ohne Zusammenhang mit ihrer Umgebung und oft gequält von ihr, in immer neuem Ringen an der Erhöhung und Vollendung ihrer Bilder arbeiten und für die jedes Werk die höchste Anspannung einer langen Zeit bedeutet, die ihr Ziel nie ganz erreicht. So spricht Michel Angelo bei Hollanda von der Arbeit im „Schweiße des Angesichts" von der „mühsam errungenen irdischen Vollkommenheit, die nur ein vornehmer Geist und auch dieser nur mit Anstrengungen auszudenken vermag". Und von dem „schlimmen Kampf", der auszufechten ist, wenn ein großer Maler seine ideale Vorstellung in einem Werk verkörpern will. Condivi erzählt, daß er „von seinen Sachen wenig befriedigt war und daß er sie stets herabgesetzt hat, weil es ihm nicht schien, daß die Hand jene Idee erreicht habe, die er sich innerlich ausgebildet", und eben darum hat er den Bugiardini als einen glücklichen Menschen beneidet, weil er immer so zufrieden mit seinen Sachen sei. Genau dasselbe

erzählt Venatorius in einer kürzlich aufgefundenen Notiz von Dürer. Welchen Eindruck von dem Mühsal seines Schaffens bekommt man aus den Briefen Feuerbach's! Marées ist eigentlich nie an sein Ziel gekommen. Auch Klingers Arbeiten sind immer die Früchte jahrelangen Ringens. Es ist ein immer neues Ansetzen und Steigern im einzelnen Werk und jedes bedeutet eine Etappe im Leben seines Schöpfers, ist mit der Entwicklung seines Ethos aufs innigste verknüpft und selber eine ethische Tat. Während dem monistischen Typus die Bilder entströmen, am einzelnen liegt kaum etwas — Raffael und Tizian, Rembrandt und gar Rubens, der die Bilder wie aus dem Handgelenk hinstrich. An Schwind hat Feuerbach immer das „Sprudelnkönnen" so beneidet, er legte es gleich auf eine Sammlung von Bildern an, und kürzlich hat man in einem Band 1200 Bilder von ihm vereinigt. Auch Böcklins Werk ist kaum zu übersehen, mit seinen immer neuen Variationen, die keine eigentliche Steigerung bedeuten — obwohl er natürlich eine künstlerische Entwicklung hat, die man auch an den verschiedenen Fassungen seiner Bilder, z. B. der Toteninsel, verfolgen kann — sondern eine andere Gefühlsfärbung, nur eine Abwandlung, ein Ausleben, kein Emporleben. So sind die vielen Zeichnungen Segantinis, die frühere Kompositionen verwerten, keine Studien zu den Bildern, sondern Spiele mit ihnen, in denen sich seine bewegliche Phantasie gefiel. In deren Fülle genießt sich das Leben. Diese Maler haben lebendigen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, genießen sie und die Natur in Weltfreude, haben die Beweglichkeit des Gemüts, sich in jede Stunde zu passen, ihre Stimmung zu nehmen und zu geben. So kommen ihnen die Werke wie Blüten und Früchte.[1]

---

[1] Bezeichnend ist übrigens noch, daß sie mit Schülern arbeiten können, was den andern, wo sie es versuchten, immer mißglückte, weil ihnen der Wert des Bildes erst in ihrer Arbeit entsteht.

Wieder liegt es nahe an die Musik zu denken, an das mühsame Arbeiten von Bach, Beethoven und Brahms, wo Takt für Takt durchgefeilt ist und das Werk sich langsam aufbaut, und an die unglaubliche Leichtigkeit des Schaffens von Händel, Haydn, Mozart oder gar von Schubert, wo die Musik wie aus einem unerschöpflichen Born naturhaft heraufkommt. Man mag diese Produktion mit Goethe metaphysisch nennen — dann ist die Entstehung eines Werkes von Beethoven eine menschliche, aber die Vollendung des Gefühls und die unfaßliche Reinheit und Höhe dieser menschlichen Offenbarung, etwa im Benedictus der Missa solemnis, zeugen von einem Reich, das nicht von dieser Welt ist.

Über die Produktionsform des Naturalismus wird man im Allgemeinen wenig anderes erfahren, als daß er meist einen immer gleichmäßigen Fleiß zeigt.

Kehren wir nun wieder zu dem inneren Bau der Bildformen zurück und suchen von den gewonnenen Verhältnissen aus weitere Zusammenhänge zu finden.

Das Nächstliegende und am ersten in die Augen Fallende ist, daß die idealistische Malerei zumeist einen größeren und zwar überlebensgroßen Maßstab gebraucht. Ihr Ziel ist, wie Marées es nannte, das Großsehen [1], und man erinnert sich, wie Goethe in der italienischen Reise erzählt, daß ihm nach dem Besuch der Sistina selbst die Natur nicht mehr schmecken wollte, weil er sie nicht mit so großen Augen zu sehen vermochte, wie Michel Angelo. Diese große Form des Sehens drückt sich nun auch gern in großen, überragenden Formen aus. Die ide-

[1] Anselm Feuerbach sagt in seiner präzisen Art: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen".

alistische Kunst ist wesentlich Monumentalmalerei und die Sehnsucht nach der Wand ist für alle diese Maler charakteristisch.

Der naturalistische Typus ist dagegen in der Größenbehandlung an eine Grenze gebunden, die er nicht überschreiten kann, ohne sein Wesen aufzugeben, kann aber dafür bis zur Miniatur hinuntergehen, wie das von Chodowiecki, Meissonier, Alt und Menzel immer wieder geschehen ist. Der monistische Typus ist freier in der Vergrößerung als er, obwohl sein die-Teile-im-Ganzen-sehen eine andere Überschaubarkeit verlangt als die Bildform des idealistischen Typus, die durch den Blick von unten nach oben gewonnen wird, auch ist er leicht in Gefahr, bei starker Vergrößerung leer zu werden[1]; und wiederum kann er kaum so klein werden, wie der Naturalismus, weil seine Gefühlsschwebung in einem Ganzen eine gewisse Weite des Raums braucht. Die Wahrheit dieser natürlich relativen Beziehungen läßt sich zu einem Teil durch ein Experiment feststellen, indem man mit Hilfe des Skioptikons die Bilder vergrößert. Was eine Skizze Michel Angelos etwa ohne Schwierigkeit verträgt, das kann bei den beiden andern Typen leicht den Sinn zerstören.

Diese Vergrößerung, die dem Idealismus eigen ist, findet nun auch innerhalb des Bildes für einen Teil des Bildinhalts statt, woraus besonders deutlich ist, daß man es nicht mit Wirklichkeitsbezügen, sondern mit Bildbezügen zu tun hat. So ist oft bemerkt worden, daß die Medea auf Feuerbachs Münchener Bilde viel zu groß ist im Verhältnis zu den Ruderknechten, übermenschlich; ähnlich ists mit der Gäa im Gigantensturz oder mit der Gestalt Christi in Michel Angelos Jüngstem Gericht, sie haben ihr besonderes Maß. Oft ist auch nur der mangelnde Maßstab in der Umgebung bei der inneren Größe der Formenbehandlung der Grund für die überlebensgroße Erscheinung. Eines der merkwürdigsten Mittel hat die mittelalterliche

[1] Das gilt selbst für Rubens; vgl. auch Vischer: a. a. O. S. 115/116.

Malerei angewendet, indem sie anbetende Figürchen vor die Gestalten setzte, z. B. auf einem Bild des Vivarini noch, dem heiligen Ambrosius mit vier andern Heiligen, wo das anbetende Volk kaum bis an den Kleidsaum des Thronenden reicht, wodurch er mit den vier andern unermeßlich in die Höhe wächst, ganz riesenhaft, wie der Zeus des Phidias oder ein indischer Buddha; denn der Beschauer soll sich mit den Anbetenden identifizieren, bei ihnen dort unten liegt der Augenpunkt, wenn auch noch nicht real im Bilde, so doch als inhaltlicher Bezug. Man versteht diese Bilder nicht richtig, wenn man sich nicht so klein fühlt.

Das ist nun überhaupt ein zweites Bildmittel: die Lage des Augenpunktes. Verfolgen wir auch das zunächst für die ideale Malerei. Solange sie vor allem im Dienst der Religion steht, zeigt sie natürlich die Blickrichtung des anbetenden d. h. des hinaufschauenden Menschen. Der Grieche hob seine Arme zur Athene des Phidias, im Mittelalter kniete man gar nieder. Dementsprechend stand das Bild hoch, auf einem Sockel, auf dem Altar[1], auf einem Pfeiler, in den Bögen der Apsis. Später konnte das Deckengemälde diese Funktion übernehmen, wie denn noch Feuerbach fand, daß dies Hinaufrücken aus der gewöhnlichen Augenbahn für den Respekt vor den Sachen günstig sei. Der Gegensatz zu dieser Auffassung der Deckenfläche war, sie als Aussicht in den unendlichen Raum, aus dem das Leben des Alls einströmt, zu gestalten, wie es Correggio tat. Michel Angelos große Architektur in der Sistina steht und bedeutet eine Erhöhung. Der Aufblick erschöpft sich in den Figuren, der Raum hinter ihnen dient nur ihrer Plastik und ist sonst gleichgültig.

---

[1] Die Aufstellung auf dem Altar hat in der Renaissance die andern Typen zu manchen Zugeständnissen genötigt, woran man bei ihrem Verständnis oft denken muß, schon bei Perugino, bei Giov. Bellini, bei denen allerdings auch die Bildmittel des Mittelalters noch nachlebten.

Dieser äußere Zug nach oben muß nun auch im Bilde selber erzielt werden. Die wesentliche Richtungsachse der idealistischen Bildform ist, wenn man es ganz abstrakt ausdrückt, die Vertikale — diejenige, die die größte Anstrengung unserer Augenbewegung erfordert. Schon daß die Gestalten meist stehen, läßt sie steil und erhaben erscheinen. Dazu kommt eine Körperproportionalität, die die Figur in die Länge streckt. Auch die Gewänder sollen nicht bloß groß machen, sondern mit den senkrechten Falten oder dem ungebrochenen Schwung erhöhen. Ein anderes Mittel sind begleitende Senkrechte in der Umgebung, Überhöhung durch Bögen usw. Vor allem aber wirkt dahin der tief gelegte Augenpunkt, denn die Unteransicht, nicht bloß, daß sie den Beschauer tiefer stellt, steigert auch die Gestalten über den Erdboden, löst sie von ihm los, und gibt ihnen das Ragende, während der hohe Horizont, der auf die Figuren drückt, sie an den Boden zu binden scheint. Das Leben des gotischen Baus, der keine Basis hat, sondern alle Kraft in den Strebungen nach oben sich entwickeln läßt, ist der innerste Zug aller dieser Bilder. Welche Größe auf diese Weise selbst ein an sich idyllisches Motiv bekommen kann, hat Allgeyer schon an Feuerbachs Strandbildern gezeigt. „Der Augenpunkt ist auch hier so tief gewählt, daß die Gestalt der Frau hoch über die Linien der fernen Felsenküste emporragt und selbst die Scheitelhöhe des — knieenden — Kindes noch den Horizont überschneidet, was dem figürlichen Teil des Bildes ein eigenartiges Gepräge der Großheit verleiht, ohne im Widerspruch zur Schlichtheit des Vorgangs zu stehen“ [1].

Sehr merkwürdig ist die Erscheinung eines doppelten Augenpunktes, eines tieferliegenden für die Figuren und eines höher-

[1] Der tiefliegende Horizont ist als Bildmittel auch von dem monistischen Typus benutzt worden; so galt er bei den Venezianern als Schullehre, um die Figur ansehnlicher zu machen, und die Modernen haben ihn

liegenden für die Landschaft dahinter, wie ihn nicht bloß die Alten haben, sondern noch Puvis de Chavannes.

Der Gegensatz der anderen Typen ist nun wieder deutlich genug. Schon für die Rollinmadonna des Jan Eyck hat Schubert-Soldern angemerkt, daß an die Stelle des mittelalterlichen Prinzips, das den Beschauer selbst auf räumlich tieferliegende Gebilde von unten hinauf blicken ließ, der Blick von oben hinunter getreten ist [1]. Das ist nicht bloß eine Steigerung im Vermögen der Darstellung, sondern eben veränderte Weltanschauung: an die Stelle der Aufsicht tritt die Hineinsicht, an Stelle der Vertikale die Horizontale, die dem Blick die leichteste Hingabe gönnt [2].

Die Figuren steigen aus ihrer Höhe nieder. Ihre Augenhöhe ist die unsere, unser Maßstab der ihre, und dieser menschliche Maßstab durchdringt die Proportionalität des Bildes. Man setzt die Heiligen auf die Erde, bei den Venezianern erscheint die Halbfigurgruppe, beides ein Herunterziehen und Hereinziehen in die Horizontale. Oder die Figur rückt aus dem Vordergrund in den Mittelgrund, denn aus der Reliefsfläche, für die der zurückgehende Raum nur die Aufgabe hat, Plastik zu schaffen [3], ist die dreidimensionale Welt geworden.

wieder entdeckt, z. B. Millet. Nur endet der Aufstieg hier nicht in der Figur, sondern löst sich in dem über und hinter ihr weitergehenden Raum auf. Die Empfindung hängt sich an die Wechselbeziehung der beiden zu einander, die durch die Erhöhung der Gestalt nur intensiver wird.

[1] v. Schubert-Soldern: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch 1903, S. 32. [2] Wieder kann man an die Architektur erinnern. Der Renaissancebau mit allen seinen Eigenschaften drückt das neue Weltgefühl aus; es ist dann besonders interessant zu sehen, wie Michel Angelo diese seiner Auffassung fremde Form für seine Zwecke vergewaltigt, die Formen zusammendrängt, nach oben überhöht usf. [3] vgl. A. Hildebrands Buch, das das Formprinzip des personalen Idealismus für die Malerei aufs schärfste entwickelt; zu dem aber seine Kunst nicht gehört, die man wohl einen abstrakten Monismus nennen kann.

Sehr häufig erscheint die liegende Figur, wo denn naturgemäß alle Teile der Form gleichmäßig erfaßt werden, ganz abgesehen von Farbe und Licht, die vor allem Brust und Schenkel hervorheben, während die idealistische Gestalt von unten nach oben aufwachsend, ihr Ziel erst im Kopf und seiner Haltung erreicht.

Im naturalistischen Typus ist dann der Horizont noch höher gestiegen. Das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde verschiebt sich bei ihm zu gunsten der Materie. Der Mensch, indem er nun aus unsrer Augenhöhe hinuntersinkt, wird von uns „übersehen"; wie er nicht mehr das Maß der Empfindung abgibt, sind wir ihm überlegen und sehen ihn, wie andere Gegenstände.

Ein drittes ist die Nähe oder Ferne des Bildes. Sie hängt eng zusammen mit der Berücksichtigung der Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Die monumentale Gestalt mit ihrer Unterdrückung alles Details rückt in eine unberührbare Ferne, sie verlangt auch eine gewisse unüberschreitbare Distanz, um gesehen werden zu können und hält sie im Gefühl fest. Zu der Welt der beiden anderen Typen führt der Blick direkt hinüber. Wir fühlen ihre Lebensnähe, die atmende Bewegung der Wirklichkeit und genießen ihre unendlichen Reize, alle die feinen Verschiebungen der Oberfläche, den Reichtum der Stofflichkeit, die volle Sinnlichkeit dieser Welt. Das „per tanto variar la natura è bella" war neben der Naturgesetzlichkeit die große Entdeckung und Seligkeit der Renaissance, alle Traktate sind davon voll: die Mannigfaltigkeit der Individualitäten, die nie zweimal existieren. Noch Rubens notierte sich bei der Betrachtung von Leonardos Bildern, daß der jedem Ding das besondere Gepräge gegeben habe, wodurch es sich von einem andern unterscheidet, und er selber schrieb an Junius: ad individuum revenire oportet ut dixi. Auch das nahmen Leibniz und Shaftesbury, Herder und Goethe wieder auf.

Besonders stark auf die Wirklichkeitsnähe arbeitet natürlich der Naturalismus hin. Der Abstand des Beschauers vom Bild ist hier entweder — wenn das Detail gleichmäßig durchgearbeitet ist — sehr gering, wie etwa bei Menzel und oft bei Leibl, und wie bei Meissonier und Alt, wo man womöglich eine Lupe benutzen muß, oder es wird wie beim Impressionismus ein ganz fest bestimmter Abstand, die wirkliche Sehweite gewählt.

Schließlich gehört hierher noch die Erscheinung der Ruhe beim idealistischen und der Bewegung bei den anderen Typen. Eine Bewegung, etwa auf Michel Angelos Tondo oder in der Sistina, oder auf Feuerbachs Amazonenschlacht oder Gigantensturz ist wie erstarrt, verewigt. Wo dieser Typus versucht, die flüchtige Charis zu fassen, versteint sie, die Anmut wird zum Adel, die Lieblichkeit wie ein Schicksal. Die große Form ist die Ruhe, die Unabänderlichkeit, dem Leben und seiner Bewegung entnommen, in das die anderen Typen hineinführen. Damit hängt innerlich zusammen, daß diese Künstler ein besonderes Verhältnis zur Plastik haben: Mantegna, der seine Figuren malte wie gemeißelt auf ein plastisches Ideal hin, dann Michel Angelo; auch Carstens modellierte, Feuerbach wurde nur auf den Rat seines Vaters Maler statt Bildhauer, endlich Klinger; auch nach Marées unterscheiden sich die beiden Künste nur durch die Mittel.

Damit kämen wir dann zu Licht und Farbe. Aus dem Licht vor allem kommt die Bewegung in die Erscheinung, die Flächen werden lebendig und die Luft zwischen den Dingen beginnt zu schweben. Beim Monismus ist es ein geistiges und sinnvoll wirkendes, beim Naturalismus ein reales. Der Idealismus kennt gleichsam nur das kosmische Licht vor der Erschaffung der Sonne, ein Licht, nur um die Form zu ermöglichen. Er hat schon deswegen kein Verhältnis zur Farbe, außer wo sie im Dienste der Form steht. Die Farbe ist aber auch das stärkste

Element der Wirklichkeit, sie vor allem bringt mit den Lokalfarben die Mannigfaltigkeit, und ihre Sattheit zieht das Gefühl in sich zu wunschlosem Genuß. Alle Vertreter des idealistischen Typus haben darum mit Bewußtsein auf sie verzichtet, das ergab sich — ganz abgesehen davon, ob sie die Farbe zu behandeln verstanden hätten — aus dem Willen ihrer Weltauffassung, als eine Art der Askese. Von den andern ist das nie begriffen worden und der Grund ewiger Polemik gewesen, schon Michel Angelo[1] gegenüber, auf den sich wiederum die späteren dann immer berufen haben. Eng damit hängt zusammen, daß dem saftigen und fließenden Öl das spröde durchsichtige al Fresko vorgezogen wird, das zudem noch den Zwang zur Zusammennahme und Einfachheit in sich trägt. Schon Mantegna wendet „den Reiz der Farbe zu gunsten strenger Formbildung aufgebend, Leimfarben auf Leinwand an". Carstens hatte an sich selbst die Bemerkung gemacht, daß er an allem, was ihn in der Natur anzog, immer nur Form, Charakter und Ausdruck sah und von den Farben und ihren Wirkungen nichts wahrnahm, wenn er nicht vorsätzlich seine Aufmerksamkeit darauf richtete. Auch er zog die Malerei al Fresko der Ölmalerei vor und behauptete, sie sei dem großen Stil angemessener[2]. Cornelius erwartete gar von ihrer Erneuerung den neuen Aufstieg zur großen Kunst. Daß er nicht „malen", d. h. mit Farbe umgehen könne, war der Hauptvorwurf, den man ihm lange gemacht hat. Ihm und seiner Schule war

---

[1] Condivi erzählt, daß M. A. das Gerüst in der sistinischen Kapelle auf Wunsch des Papstes zu früh abbrechen mußte, ehe die Bilder ihren vollen dekorativen Schmuck bekommen hätten, dann aber, als der Papst gemeint habe, es werde ärmlich aussehen, habe M. A. gesagt, die Apostel seien ja auch arm gewesen. Diese konfuse Geschichte ist nur zu verstehen, wenn M. A. absichtlich auf den üblichen Glanz verzichtete, was dann die andern, weil sie es nicht begriffen, mit dem zu frühen Abbruch des Gerüstes erklärten.

[2] Fernow: Carstens 280—283.

wohl bewußt, daß die Wirkung der realen Farbe mit der Geistigkeit, die sie erstrebten, im Widerspruch stand, wie man aus E. Försters Kritik Kaulbachs sehen kann, wenn sie auch von der sinnlosen Häßlichkeit dieser Farbe nichts empfanden. Als Feuerbach nach der Meinung seiner Kritiker grau wurde, war das, wie er selber geschrieben hat, eine bewußte Resignation um des plastischen Vortrags willen. Diese Reihe ließe sich fortsetzen. Klingers kompliziertem Wollen ist es nicht, wie Puvis etwa, geglückt, in seinen Bildern die einfache Haltung einer neuen Farbe zu gewinnen. Marées stellte nach Pidoll die Farbe ganz in den Dienst der Form, in manchem seiner Bilder hat er eine Intensität für sie gefunden, die alles Sinnliche verloren hat und nur noch ein geistiges Glühen besitzt, wie ein gotisches Fenster.

Schließlich ergreifen wir die Verschiedenheit der drei Typen noch einmal von einer anderen Seite, wenn wir die Wirkung der eben geschilderten Elemente in ihrem Zusammenhang auf den Beschauer nacherleben: die Form unserer Einfühlung in sie ist im Kern verschieden.

Die monistische Bildform zieht uns unmittelbar und völlig in sich hinein, Kunstwerk und Beschauer werden eins. Die Horizontale, die wir so leicht erfassen, die Raumweite, die den Zwang unserer Sehbewegung zum Genuß macht, die Farbe, die das Objekt am innigsten ins Subjekt führt, das Licht, das ganz Seele ist, das Bildganze selber aus menschlicher Hingabe erwachsen und von menschlichem Gefühl durchmessen und durchwärmt, das alles nimmt uns auf ohne Reaktion. Auch hier bezeugt es die Kraft, die es in sich trägt. Und was es uns gibt, ist das Glück der Erscheinung wie des Lebens.

Die idealistische Gestalt ist größer als wir und hält uns in Distanz. Am stärksten hat sich vielleicht der arme Feuerbach

der „majestätischen abweisenden Ruhe" seiner Bilder gefreut, die Poesie sollte wirken wie „drei Schritt vom Leibe", und seiner Iphigenie würden die Menschen aus dem Wege gehen, wenn sie aufstünde. Der Grund ist aus dem oben Gesagten deutlich, schon die Vertikale macht uns die Auffassung schwer, unserem Eintritt in den Raum stellen sich die Figuren entgegen und drängen uns gleichsam in die Höhe, dazu dann die Strenge der Formen, ihre Ferne und Größe, die Sprödigkeit der Farbe. So bleibt die Gestalt immer etwas, zu dem wir hinaufsehen, das immer vor uns bleibt; wir durchfühlen ihre Hoheit und sinken wieder zurück. Auch hier bleibt der Dualismus; das Ideal ist, um kantisch zu reden, nicht schön, sondern erhaben. Und wer es siehet, bekommt, wie Winckelmann sagte, eine hohe Idee von der Wirklichkeit.

Die Welt des Naturalismus endlich bleibt unserm Einfühlen überhaupt gleichgiltig gegenüber. Nur ein Gefühl gesteigerter Realität teilt sie uns mit, und das wurzelt gerade darin, daß sie uns nicht aufnimmt, besser, daß wir nicht in sie hineingehen, sondern überlegene Beschauer bleiben, wo wir uns am meisten degradiert sehen. Aber so wird immer wieder das errungen, was das Fundament jeder gesunden Existenz ist, die einfache Empfindung von der Kraft und Wahrheit der Wirklichkeit.

ANHANG

DIE GEDANKENMALEREI

ie moderne Kunſt hat ſich in einem Kampf entwickelt, der, ganz gleich, wie kompliziert die Dinge eigentlich lagen, den Künſtlern und ihren Freunden mit Recht im Weſentlichen als der Kampf gegen die Gedankenmalerei erſchien. Das Wort Gedankenmalerei drückt nicht bloß jede Schilderung von Abſtraktionen aus, ſondern überhaupt das Verhältnis von Inhalt und Form im Bilde, wo der Bedeutungs-Zuſammenhang und der Bildzuſammenhang ſich nicht decken. Schon die ſinkende Renaiſſance hatte dieſen Gegenſatz entdeckt, und Roger de Piles, deſſen Schriften ihr Kunſtgefühl wohl am weiteſten in das Zeitalter der Aufklärung hineintrugen, iſt ſoviel ich ſehe der erſte, der ſich gegen die neue Wendung, die die Malerei unter dem Druck der geſteigerten Intellektualität nahm, zu wehren verſucht hat. Die alte Kunſt, die er vertrat, hatte keine ſchöpferiſche Kraft mehr, und ſein eigener Genuß war ganz vom Geiſt ſeiner Zeit gebunden, wie eine wunderliche Werttabelle[1], die er anlegte, zeigt, wo Michel Angelo für den Ausdruck der Empfindungen 8 Punkte bekommt und Domenichino 17 — der liebe Gott hat 20. Aber die Einſicht in die Bedingungen jeder wahren Malerei war doch noch ſtark genug, um ihn den Grundſatz deutlich ausſprechen zu laſſen, den die moderne Entwicklung dann

[1] Am Schluß des zweiten Bandes ſeiner Werke. E. Schmidt berichtete kürzlich (vgl. D. Lit. Zeit. 1908 No. 19) über eine ähnliche Tabelle, die Wieland ſich in der Schweiz für die Wertung der Dichter angelegt hat und die ohne Zweifel auf dieſe von Piles zurückgeht.

wieder erkämpfte. Ich stelle hier einige seiner Sätze zusammen, weil sie gleichsam schon vom Eingang aus die Zusammenhänge übersehen lassen, in denen die Kunst einem Fortschritt des geistigen Lebens unterlag. „La pluspart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel et entre autres les gens de lettres ne conçoivent d'ordinaire que par l'invention et comme un pur effet de l'imagination du peintre. Ils examineront cette invention, ils en font l'anatomie et selon qu'elle leur paraît plus ou moins ingénieuse, ils louent plus ou moins le tableau, sans en considérer l'effet ni à quel degré le peintre a porté l'imitation de la nature". Und kurz vorher heißt es ähnlich: „Die Welt und an der Spitze die gens d'esprit beginnen immer mehr ein Bild statt mit den Augen mit dem Geist anzusehen und verlangen Treue der Geschichte und Ausdruck der Leidenschaften statt der Darstellung der Natur". Aber die Malerei „ist nicht eigentlich dazu da um zu lehren, sondern die Dinge darzustellen, und wenn ein Maler lehrt, indem er darstellt, so tut er das nicht als Maler, sondern als Historiker. Es gibt eine Menge Bilder, die durchaus nicht unterrichten, und wenn sie es alle täten, so folgte daraus keineswegs, daß sie nur dazu gemacht seien."

Wie naiv hatte die gesunde Renaissance diesen Problemen gegenüber gestanden! Schriftsteller wie Biondo haben von den Malern die verzwicktesten Allegorien verlangt und Maler wie Giorgione haben derartiges mit Freuden gemalt. Der bildnerische Trieb ergriff solche Aufträge wie andere. Eine Ahnung von seiner Gewalt bekommt man, wenn man daran denkt, wie er die Poesie zu knechten vermochte, so daß sie von Ariost bis zu Lessings Zeiten zu malen versucht hat. In der bekannten Stelle von Leonardos Traktat, wo er von dem Rangstreit zwischen Poesie und Malerei handelt, heißt es: in allem sei die Malerei die stärkere, nur „in der freien Erfindung hat sich ihr die Poesie auf die gleiche Stufe gestellt, aber das ist

der schwächste Teil der Malerei". Im Ziel der „Naturnachahmung" — wobei weniger an das Auffassen, als an die Darstellung zu denken ist — lag der Zeit zusammengeschlossen, was wir in Inhalt und Form trennten und jetzt wieder in seiner Einheit suchen. Die Möglichkeit dafür war den Malern der Renaissance darin gegeben, daß ihnen in den Sichtbarkeiten sich das Geheimnis der Welt und der Seele restlos zu offenbaren schien: in der Physiognomik der Mensch, der im wesentlichen Leidenschaft, Temperament und Charakter war, wie die unendliche Mannigfaltigkeit des Kosmos, und in den Gesetzen der Perspektive, des Lichts, der Farbe, der Anatomie und der Statik, vor allem in den Proportionen, die nicht bloß ein Hilfsmittel des Zeichners, sondern der Sinn jeder Erscheinung überhaupt waren, alles was sie an Bedeutung suchen konnten. Sie brauchten nicht hinter das Bild zu gehen. Man darf ja nie vergessen, daß sich auch die Wissenschaft jeglicher Art damals von solchen ästhetischen Sichtbarkeiten aus entwickelte, nicht zuletzt in ihren höchsten Erscheinungen, in Kopernikus, Galilei, Kepler und in dem, der alle Tendenzen der Zeit am glänzendsten verkörpert, in Leonardo. Goethe versuchte die Wissenschaft seiner Tage wieder auf dieser künstlerischen Basis der Anschauung, der Urphänomene, zu entwickeln, und seine Farbenlehre hat manchen Maler interessiert — zu der Totalität der Renaissanceanschauung fehlte doch auch ihm ein Wesentliches: der ursprüngliche Sinn für die Proportionen, der vor den reinen Verhältnissen der Form und der Farbe das sublimste Gefühl mitschwingen ließ und die bildende Kunst der Renaissance so innig mit der Musik verband. Wodurch auch das Unaussprechliche leibhaftig war. Wie stolz war Leonardo, daß es ihm gelang an der perspektivischen Verjüngung gleicher Größen bei gleichen Abständen die pythagoreischen Verhältnisse zu zeigen, auch in den Raum so die Musik zu bringen, durch die ihm die Maler sogar dem Musiker selber überlegen schienen, weil sie nicht verklingt.

Es gab einen idealen Moment, wo in der Erscheinung des Bildes alles realisiert war, was die Zeit im Innersten bewegte. Es ist klar, daß sie ihn sofort überschreiten mußte. Zunächst mußte, wie in der Wissenschaft auch hier an die Stelle der musikalisch gebundenen Akkorde der Erscheinung die „Harmonie der naturgesetzlichen Richtigkeit" treten — das war ein Fortschritt zur höchsten Freiheit der Kunst. Der doch zugleich eine erste Trennung der völligen Einheit des Gemüts in der Bildanschauung bedeutete. Denn nun war eine besondere geistige Rhythmik innerhalb der Naturerscheinung erfordert, die immer freier und dann immer formloser werden mußte, zumal wenn das Ideal der Zeit immer künstlerisch unsinnlicher, intellektuell aber konkreter wurde. Wir haben den Schluß einer ähnlichen Entwicklung selbst erlebt, in der Musik, und spüren das langsame Hinsterben der Formgefühle zu gunsten scheinbar gefühlsmäßig konkreterer Wirkungen. Merkwürdiger Weise beginnt das Barock hier wie dort in einem Künstler, der mächtiger als alle vorhergegangenen in ungeheurer innerer Anstrengung die Entwicklung auf den Gipfel und zugleich in eine Höhe bringt, wo die Form ganz geistig und so überspannt wird, daß die Nachfolgenden sie nicht mehr rein zu gebrauchen vermögen: Michel Angelo und Beethoven. Und sie gehören beide demselben seelischen Typus an, der die Kunst in den Dienst des Geistes stellt, der über sie hinausgeht. Das Ideal des Michel Angelo hatte mit dem Ideal der Renaissancekunst, dem reinen Glück der Erscheinung, in der die vollkommenste Gesetzlichkeit der Natur lebt, nichts mehr zu tun, das brachte andere Kräfte zur Sprache, die im letzten Grunde unsichtbar waren. Auch das wurde ein Moment der Auflösung. Aber der Fortgang wäre auch ohne ihn, wie in der Musik ohne Beethoven, ein ähnlicher gewesen. Weicht doch schon bei Raffael der Charakterkopf dem Ausdruckskopf[1]. Die gewollte Wirkung des

[1] Wölfflin, Klass. Kunst S. 109.

Bildes — wie später des musikalischen Organismus — verschob sich auf die Seite seiner inhaltlichen Beziehungen, die früher selbstverständliche Voraussetzungen gewesen waren, jetzt aber poetisch, pathetisch, sentimental und schließlich gar abstrakt moralisch und rein verstandesmäßig hervorgestellt wurden.

Damit kommen wir zu dem radikalsten Moment der Auflösung der großen Kunst: jenes dem Maler Roger de Piles so unheimliche Bedürfnis der gens d'esprit, von dem wir ausgingen. Lomazzo hatte in seinem Traktat noch ganz einfach sagen können, die Darstellung der Affekte sei der Geist, ja sogar die Seele der Malerei; in den Konversationen von de Piles, wo einer der Gesprächspartner dieselbe Behauptung aufstellen will, wird er ausdrücklich abgewiesen: die Seele der Malerei sei das Kolorit; der geistigen Freude, die führende Leidenschaft der Bilder zu erkennen, müsse die Freude der Augen vorangehen, die des Geistes komme nur durch Reflexion. Sein „Ideal des vollkommenen Malers" — diese Fata morgana des Eklektizismus — war Rubens; der andere große Künstler, an dem er seine Gedanken orientierte, stand ihm schon gegenüber: Poussin. „Sa principale attention, sagt er von ihm, était de plaire aux yeux de l'esprit, quoique il soit très constant que tout ce qui est instructif dans la peinture ne doit se communiquer à l'esprit que par la satisfaction des yeux". Man sieht aber, auch der fühlte eine verhängnisvolle Abstraktion in der Totalität des Bildes und rang, sie verschwinden zu machen, eine Aufgabe, die Piles einmal sehr schön formuliert: Le premier soin du peintre doit être de satisfaire l'oeil en lui représentant la vérité du naturel et que toutes les beautés, qui sont pour l'esprit, ne doivent être considérées qu'à travers de ce principe[1]. Das Schicksal aber lag darin, daß die geistigen Freuden der neuen Zeit garnicht oder nur indirekt sichtbar waren.

[1] œuvres diverses IV, 73.

Hier kann die Geschichte nicht gegeben werden, die von der Auflösung der alten Malerei bis zur Entstehung unserer neuen führt — sie ist ein fest geschlossener Kreis und es wäre eine dankbare Aufgabe, sie zu schreiben, denn sie ließe in die Zusammenhänge des Niedergangs und Wiederauflebens einer großen menschlichen Produktionskraft sehen, und würde dieses moderne Problem der Produktivität vollständiger und verständlicher erhellen als irgend ein anderes Stück der Geschichte, weil das Material so gut wie ganz erhalten ist und die hier zu Grunde liegenden psychologischen Verhältnisse begrenzter und faßbarer sind, als irgendwo sonst. Wir müssen uns begnügen, für die Zwecke dieser Arbeit nur die wichtigsten Phasen des Prozesses, den die Malerei unter der Aufklärung durchmachen mußte, kurz zu charakterisieren.

Die Aufklärung bedeutet die Befreiung des geistigen Lebens und den Aufbau seines autonomen Reiches und vollzog sich in mehreren Stufen in unaufhaltsamer gesetzlicher Abfolge. Die Malerei konnte hier nicht mehr vorangehen, sondern nur nachhinken; die Energie ihrer Funktionen, mit der sie in der Renaissance so hoch gekommen war, hatte sich erfüllt, soweit ihr das „Gesetz der Natur" zugänglich war, hatte sie es dargestellt; jetzt ging die Entwicklung darüber hinaus, und so hörte ihre Arbeit an der Erscheinung auf. Der Eklektizismus, schon der Carracci, hatte sein „System", das nicht mehr direkt an der Natur, sondern aus der vergangenen Kunst gewonnen wurde. Dazu kamen nun die neuen geistigen Ideale, die eine andere Auffassung der Bildaufgabe verlangten. Die Malerei wurde in den Dienst der Aufklärung gestellt und bekam den lehrhaften Zug. Vegetierten die alten Bildmittel, z. B. die Proportionen auch noch fort, vor allem in den Lehrbüchern, so hatten sie doch ihren lebendigen Sinn verloren, und was der Maler erstrebte, waren andere Dinge. Formkraft und künstlerische Potenz waren natürlich auch jetzt noch lange

ſtark genug, um dieſen Bildern unſere Bewunderung zu ſichern, aber wir ſehen ſie mit anderen Augen an als die Zeitgenoſſen und müſſen meiſt was dieſen daran intereſſant war abziehen, um den reinen Genuß zu haben. Die leitende Kunſtgeſinnung erfährt man nur zufällig aus den Schriften, aus dem „Großen Malerbuch“ des Laireſſe, von dem ein Strom ungeſunder Bildanſchauung ausging, aus den „Leben der Maler“, z. B. des Félibien, der die Atelierweisheit Pouſſins geben will, oder Belloris. Was die „geiſtreichen Leute“ von einem Bild wollten, zeigt etwa auch Shaftesburys „Urteil des Herkules“. Der Maler Mengs meinte von den Werken ſeines Lieblings Raffael, ſeine Schönheiten ſeien Schönheiten der Vernunft und nicht der Augen, würden alſo erſt dann durch das Geſicht gefühlt, wenn ſie den Verſtand gerührt hätten. Und ſein Freund Winckelmann beginnt das erſte Kapitel ſeines „Verſuchs einer Allegorie beſonders für die Kunſt“[1]: „Die Allegorie iſt .... eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und alſo eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künſtler, für welche ich ſchreibe: denn da die Kunſt und vornehmlich die Malerei eine ſtumme Dichtkunſt iſt, ſo ſoll dieſelbe erdichtete Bilder haben, das iſt, ſie ſoll die Gedanken perſönlich machen in Figuren.“ Die Wege, die er angibt, zu neuen Allegorien zu kommen, und die Vorſchriften, die er bei ihrer Darſtellung beobachtet wiſſen will, zeigen, wie damals ſelbſt ein wirklich künſtleriſcher Menſch die Kunſt gebrauchte. In der berühmten Beſchreibung des Herkules-

[1] Winckelmann wollte mit dieſer Schrift eine andere Allegorienſammlung, die Iconologie des Ripa, die, wie er ſagt, einen ſo allgemeinen Ruf erlangt hat und gleichſam der Künſtler Bibel geworden iſt, ablöſen. Laireſſe erzählt im Großen Malerbuch (Nürnberg 1728 S. 103), wie ihm ſein älteſter Bruder das Buch des Caeſar à Ripa aus Italien mitbringt, „welches uns zuvor unbekannt war, oder ſo es gleich jemand hatte, doch als ein Geheimnis verwahrt gehalten blieb“, und wie er mit Hilfe dieſes Buches den Neid der andern erweckt und vor allem von den Jeſuiten Geld gewinnt.

torso, mit der er das Buch schließt, erscheint die reinste Höhe, die diese Kunstanschauung finden konnte, sie reicht schon in die nächste Phase unsrer Entwicklung.

Die entscheidende Wendung gegenüber der großen Kunst war, daß man vermittelst einer geistigen Beziehung in das Bild eintrat. Der Gegenstand brauchte nicht gerade die Allegorie zu sein, sie ist nur am charakteristischsten, es können auch moralische Darstellungen — um das Gute angenehm zu machen — oder die heroische Geschichte sein. Der Kardinal Albani wollte sein Zimmer, wie Winckelmann erzählt, „nicht mit müßigen und leeren Landschaften" ausmalen lassen. Die gelehrte historische Frage wird von Wichtigkeit, die Echtheit des Kostüms. Die „große Gebärde" der Hochrenaissance wird zur reflektierten der magnanimitas. Die „Natur" erfährt jene „sentimentalische" Brechung in Idylle, Elegie und Satire, oder die Landschaft wird heroisch oder erscheint als Theodicee. Die veränderten Bildmittel müßten einmal zusammengestellt werden. Wo der Realismus sich hielt, brachte er natürlich auch jetzt gute Bilder. Und für die Bedürfnisse der Aristokratie, die eine sinnliche Kultur hier wie in der Musik und in der Dichtung festhielt, entstanden spät noch Werke wie die Watteaus, Lancrets, Bouchers, Fragonards. Aber das war Abendröte, und auch nur eine reflektierte. Mit dem lebendigen Zug der Zeit hatte diese Kunst keinen Zusammenhang mehr — der kam aus dem Bürgertum, in Frankreich wie in Deutschland, und war ein moralischer, und die Kunst, die ihn vertrat, darum im Gegensatz zu der malerischen des Rokoko eine plastische.

Jeder weiß, wie sich in dieser intellektuellen Geisteslage dann überall, aber den Verhältnissen entsprechend besonders in Deutschland, notwendig das Bedürfnis nach einem Gehalt des Lebens geltend machte, und wie in Deutschland vor allem unsere Dichtung das Organ jenes wundervollen Prozesses wurde, in dem der Drang nach einem höheren Menschentum und einer

geistigen Welt sich verwirklichte. Was Goethe von sich sagte: daß er, wenn er für seine Dichtung einen bedeutenden Stoff brauchte, genötigt war, alles in sich selbst zu suchen, gilt für die ganze Epoche. Weil ihr ein direktes Verhältnis zu einem großen Leben versagt blieb, mußte sie den Zusammenhang mit einer transzendenten Realität aufsuchen, die aber eine von ihr selbst zu schaffende war. Der analysierende Esprit der vergangenen Epoche wird zum schöpferischen Geist, der nicht ein Dasein auffaßt, sondern es hervorbringt, wie das dann am schärfsten die großen philosophischen Systeme zeigen, die den unbewußten Prozeß zum bewußten machen. Und weil doch eine solche Arbeit nicht aus nichts zu leisten ist, war diese Bildung notwendig in ihrem Beginn schon eine historische, wie sie in ihrem Ziel eine überhistorische war. Man wollte wieder „leben", aber man kam zu einem geistigen Leben, dessen Nährboden nicht die Wirklichkeit, sondern die Geschichte war und dessen Ergebnis nicht die direkte Gestaltung der Realität, sondern die Verwirklichung einer höheren Welt. Der Prozeß ist auf allen Lebensgebieten derselbe, ich erinnere nur an die Dichtung. Sie wollte nicht mehr nachahmen, sondern original sein gleich den neu erlebten Vorbildern. So suchte sie erstens aus denselben Kräften wie diese zu schaffen, die aber bei ihr ein rein Geistiges wurden, weil sie ihre Nahrung aus lauter ideellen Dingen sogen, und zweitens wollte sie ihr eigenes Ziel haben, als das sich dann das Ideal des „Allgemeinmenschlichen" erhob. Die Entwicklung Herders ist der reinste Typus dieser Zusammenhänge, wenn auch erst in den Werken Goethes und Schillers die höhere Wirklichkeit selber sichtbar wurde, der „vollständige Ausdruck der Menschheit", wie Schiller sagte.

In diesen Prozeß trat auch die bildende Kunst ein; den ersten Schritt auf diesem Weg überhaupt hatte ja Winckelmann mit seinen Schriften getan. Später kam die deutsche Romantik dazu, die Brüder Boisserée und Friedrich Schlegel. In der Dicht-

kunſt hatte der Sturm und Drang wenigſtens den Verſuch gemacht, die andere Möglichkeit, die es für eine Reaktion gegen die Nachahmung gab, den Naturalismus, zu ergreifen; er war allerdings ſchon in ſeinem Anſatz ein geiſtiger und wandelte ſich dann in den verſchiedenen Köpfen unabhängig zum Idealismus. Der Sturm und Drang der Malerei machte dieſen Umweg nicht. Auch hier will man nicht nachahmen, ſondern „original" und „ſchöpferiſch" werden und erkennt die Mittel in der „Urſprünglichkeit" und dem „Gehalt", d. h. in einer Erweckung der ſeeliſchen Kräfte. Grund und Ziel wird „die geiſtige Erhebung", die künſtleriſche Anregung iſt erſt das zweite. So wird die Funktion der Malerei die Ausſprache einer neuen Inhaltlichkeit, die der Maler in ſich erarbeitet. Wieder wie in der Renaiſſance, wo alle Traktate damit begannen, ſpricht man von der Würde der Kunſt, aber ſie fließt jetzt aus der Mitarbeit an der geiſtigen Erhöhung der Innerlichkeit. Ernſt Förſter, der jene Zeit, wenn auch erſt als Schüler miterlebte, beſchreibt ſie einmal: „Daß man Gedanken, Empfindungen, Anſchauungen in ſich haben und ſodann ſich einer Ausdrucksweiſe bedienen müſſe, die ihnen gemäß wäre, daß alles, was zum Geiſt reden ſollte, auch aus dem Geiſt geboren, nicht von außen zuſammengetragen ſei, dieſes Bewußtſein war die Quelle neuer Beſtrebungen, die notwendig um ſo entſchiedener ſich ausſprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz ausgebildete, ſondern eine überbildete, glänzende, aber durchaus unwahre Produktionsweiſe zu verdrängen galt. So kam es, daß ein ſcheinbar äußerlicher, äſthetiſcher Kampf ein Kampf der Geſinnung ward". Das wahrhaft Künſtleriſche an dieſer Bewegung war, daß ſie auf die Quelle jeder Kunſt, das eigene lebendige Gefühl zurückging, das aus dem Ganzen ſchafft und in ſeinem Zweck ein Höchſtes ſieht, ihr Schickſal aber wieder, daß die Bedingungen eines echten Bildwerks mehr noch als vorher verloren waren — mochte auch noch ſo

viel von Ethos und Gefühlsschöne, Gemüt und Poesie in diese „Sprache“ eingehen, die tiefste Wurzel der bildenden Kunst war abgeschnitten.

Wieder wäre die Aufgabe, die innere Logik dieses Schaffens auszubreiten; sie würde erst ganz deutlich in ihrer Notwendigkeit werden, wenn man sie zu dem Bau der philosophischen Systeme der Zeit und der Form ihrer Dichtung in Beziehung setzte. Ihr Prinzip, „von innen her zu entwickeln“ wie Cornelius oder „aus der Idee zu bilden“ wie Carstens verlangte, setzte die Erfindung als die Hauptaufgabe, die Ausführung ergab sich dann von selbst. Goethe hat in seinem Ausschreiben der Propyläen diese Rangordnung so beschrieben: „Es wird als das höchste entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis auf das geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche der Darstellung in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angeborenen Talent abhängen. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich“. Der erste Künstler, der diese Richtung ging, war bekanntlich Carstens. Er zeigt, wie unabhängig sie von dem Anstoß eines einzelnen, ich meine Goethes, war. Fernow schrieb seine Biographie als „das Beispiel eines Künstlers, der, alle Nachahmung fliehend, frühe den Weg eigener Erfindung betrat“. Die Erfindung war ihm der geistige Teil der Kunst. Die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung sei die Hauptsache, und wo sie mißlungen oder vernachlässigt worden, sei ein Kunstwerk auch bei der besten Ausführung mittelmäßig. Die Wahrheit daran war, daß die Erfindung die Kraft hat, ein Ganzes zu sein, als Einheit aus der Phantasie hervorzugehen. Setzten die anderen Künstler

künſtliche Modelle für ihre Gruppen zuſammen, ſo verlangte Carſtens, daß man nichts nach Modellen, alles aus der Idee bilde. Der Geſchichtsſchreiber dieſer Epoche, Raczynski, ſpricht ganz philoſophiſch von der ſubjektiven Methode im Gegenſatʒ zur objektiven.

Es lag in der Konſequenz, daß man ſchließlich den Höhepunkt in die ſelbſtändige Erfindung des Gedankens überhaupt verlegte. Die Werke des Cornelius zeigen die vollkommenſte Form, die auf ſolchem Boden zu wachſen vermochte. In ihm hatten die Propyläen wirklich „alles beſſere Leben aufgeregt", aus ſeinem Brief an Flemming wiſſen wir, daß es damals ſein Traum war, Goethes Kunſtgedanken zu realiſieren. Er begann dann mit den Zeichnungen zum Fauſt, noch nachdichtend, wie er ſpäter erklärte, „weil es der einzige Weg war, dem Leben ſich zu nähern, welchem Dichter und Tonkünſtler näher ſtehen als Maler". Nun aber ſei die Bahn gebrochen. „Wir ſind dem Leben keine fremde Erſcheinung mehr; nun müſſen wir uns die Freiheit erhalten. Sage und Geſchichte, das Teſtament bieten reichen Stoff zur Entwicklung ſelbſtändiger Ideen"[1]. So wurde Cornelius das „große poetiſche Malergenie", wie ihn König Ludwig nannte, und wieder war es in dieſer Kunſtanſchauung angelegt, daß er von der Dichtkunſt weiterſchreiten mußte zur Religion und zur Philoſophie. Denn ſchließlich mußte dieſe Kunſt immer dahin ſtreben, die Weltanſchauung zu geben, nicht eine aus der Anſchauung der wirklichen Welt entſtandene, aber auch nicht die Allegoriſierung eines abſtrakten Syſtems, ſondern die Verwirklichung der geiſtigen Welt.

Cornelius' Machtſtellung ruhte darauf, daß er aus ſeiner eigenſten künſtleriſchen Anlage heraus den Nötigungen dieſer Kunſtanſchauung folgen konnte. Er und Carſtens gehörten dem künſtleriſchen Typus an, der unter allen Verhältniſſen auf einen idealen Stil hinarbeitet, ſo kam ihnen frei, was die anderen ſich

[1] Förſter: Cornelius I 300.

unter dem Druck der Zeit abzwangen. Sie waren auch in ihrem künstlerischen Recht, wenn sie für ihren Stil die Forderung realer Farbigkeit abwiesen. Klinger meint, man müsse die Kartons des Cornelius als Zeichnungen ansehen und sie verkleinern, um ihnen gerecht werden zu können; ihr Stil ist aber nicht der zeichnerische, sondern der monumentale, der in gewissem Sinn immer farblos ist, wie sich Carstens und Cornelius denn auch auf Michel Angelo beriefen. Daß er so völlig schemenhaft geriet, war allerdings die Folge der unkünstlerisch erwachsenen Geistigkeit. Es hat auch damals Maler gegeben, die ein unmittelbares Verhältnis zur Farbe hatten; C. D. Friedrich, auch Schwind mit seiner „Sammlung lyrischer Bilder", wie er seine Werke in der Schackgalerie nannte, vertreten diesen Typus. Ihre künstlerische Höhe war die gleiche, wie die des Cornelius in seinem Stil, — sie war auch nicht höher, wie man heute gern dekretiert — aber sie mußten damals ebenso unbeachtet bleiben, wie der Realismus der Berliner, der still für sich fortarbeitete. Es ist nichts bezeichnender für die damals nicht künstlerisch, sondern intellektuell begründete Entwicklung der Malerei, daß sich an ihrer Stelle, als man nach Farbigkeit und Realität verlangte, jene unangenehme Mischung breit machen konnte, die mit den Düsseldorfern beginnt, in Kaulbach gipfelt und in Piloty und Makart endigt. Mit ihnen treten wir in die dritte Phase unseres Prozesses ein.

Die vorige war, wie wir sahen, schon in ihrem Ursprung historisch begründet. Dieses historische Moment wurde der Keim, der ihre ideale Welt zerstören mußte. Herder hatte als ganz junger Mensch einmal mitten in seinem Bemühen um die Schöpfung einer neuen Dichtung geschrieben, für seine Zeit und ihr Greisenalter gäbe es keine eigene Dichtung mehr, nur das Glück, die Dichtung vergangener Zeiten nachzuerleben und zu begreifen: Literaturgeschichte. Diese Notwendigkeit setzte sich langsam durch, jene höhere Welt ging auf in die historische.

Das System Hegels bezeichnet die große Wende in der hohen Philosophie, aber der Prozeß war wieder auf allen Gebieten ein ähnlicher. In der Entwicklung der Malerei mußte er wunderlich genug wirken. Man empfand den Schritt zur Historie auch hier als eine Rückkehr zur Realität; die Malerei wirft sich auf die historische Wirklichkeit und glaubt wirklicher zu werden, weil ihre Gedanken und ihre Gegenstände gedanklich wirklicher werden. Den groteskesten literarischen Ausdruck hat dieses Bewußtsein bei Hotho [1] gefunden, und ich setze die Stelle wegen ihres Interesses ganz her. Hotho wendet sich gegen die Kunst, die ihre Aufgabe in Konzeptionen sieht, die nirgends ihr reales Gegenbild haben: „Die Malerei muß um jeden Preis diese blutlosen, individualitätsleeren Schemen von sich weisen". Und dann kommt er auf die Aufgabe der eigenen Zeit: „Wir stehen mit unserer Kenntnis, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Literatur und Kunst, ihren Taten, ihrem Leben wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigentümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser Weise sich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerste Bedeutung ihres Daseins abzufragen, das Erstorbene durch Wissenschaft zu erwecken, das Verschwundene durch die Kunst zu erneuen, und die Gegenwart so zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemosyne aller Vergangenheit zu machen, das ist nach dieser Seite hin die erquickende Greisesarbeit unserer Zeit. Dann ergeht aber auch an den Maler die Forderung, uns im Innern und Äußern, wenn er Taten und Zustände abgeschiedener Völker ins Leben ruft, statt *seiner* Zeit das Vergangene selbst in dessen eigenster Bedeutung und Form vor die Anschauung zu bringen.

[1] Geschichte d. deutsch. u. niederländischen Malerei 1842/43.

An präsentem Interesse braucht es darum noch nicht gänzlich zu gebrechen. Denn teils ist eben dies allseitige Umherblicken, diese welthistorische und zugleich spezial-geschichtliche Teilnahme ein Grundzug der Gegenwart, teils bleibt von Seiten des Künstlers das Heutige und Neue seines Werks die Selbstaufopferung, die zu dem tiefen Hineinleben in das Fremde und Ferne unerläßlich wird, das Wiedererfinden, das zu einer so vollendeten Reproduktion gehört". Ähnlich rief Fr. Th. Vischer den Künstlern zu, statt der Wolkenkuckucksheime Geschichte zu malen, und das ganze Pathos der Zeit redet aus dem Buche Guhls: „Die neuere geschichtliche Malerei", das Kugler mit einem Vortrag über das historische Museum in Versailles einleitete, um zur Gründung eines entsprechenden deutschen anzuregen.[1] Der eigentliche Sinn dieser Kunstepoche war in der Tat nicht das Kunstwerk, sondern die Kunstgeschichte, obwohl alle die großen kunstgeschichtlichen Arbeiten der Zeit trotz aller historischen Feinfühligkeit, Innerlichkeit und Gedankenenergie schließlich vergeblich sein mußten, weil sie die Entwicklung der Kunst von unsichtbaren Inhalt aus ansahen. Wodurch sie zumeist außerhalb der Kunst blieben. Noch Herman Grimm erklärte, daß er an einem Bilde Raffaels mehr die historischen Erinnerungen, die es in ihm erweckte, genösse, als es selber.

Welchen Zusammenhang konnten nun aber derartige malerische Darstellungen mit Momenten der Kunst haben? In der Forderung der historischen Treue, die konsequent gemacht werden mußte, war zweierlei enthalten: die Physiognomie und die Farbe. „Lebendig machen" wurde der Ehrgeiz der Maler. Die Physiognomie bewunderte man an dem Huß Lessings. Schlotthauer sah seine

[1] Dem Historienbild entspricht in der Dichtung das historische Drama. Ich verweise auf den über die Ästhetik dieser Gattung geistvoll orientierenden Aufsatz von Joseph Bayer in seinen Studien und Charakteristiken Prag 1908.

Lebensaufgabe darin, die Züge und den Ausdruck zu entdecken, welche die Geſtalt Chriſti ausmachen. Auf uns wirken dieſe Geſichter, z. B. Schnorrs Helden mit ihrer gewollten ſeeliſchen Sichtbarkeit meiſt komiſch. Aber wie rang noch der junge Feuerbach um den Kopf ſeines Hafis: „hier, glaube ich, wird ein Stück Leben herauswachſen." Und auch die Farbe genoß man nicht direkt, ſondern durch die Vermittlung des hiſtoriſchen Materials: Piloty und ſchließlich Makart. Seine Farbe war Prunk — auch dieſe Sinnlichkeit war noch eine reflektierte. Die beiden wirklichen Künſtler dieſer Epoche waren Rethel und Menzel, aber was an ihren hiſtoriſchen Sachen lebendig war, hatte ſeine Kraft nicht aus ihrer Gelehrſamkeit. Der Mann, der die Forderung der Zeit am meiſten erfüllte, war Kaulbach mit ſeinen Fresken des Berliner Muſeums. Er liebte in ſeinen Geſprächen Sätze wie: „Geſchichte müſſen wir malen, Geſchichte iſt die Religion unſerer Zeit. Geſchichte allein iſt zeitgemäß." Er wurde ſo geſchätzt, weil er nicht bloß geſchichtliche Bilder malte, ſondern den philoſophiſchen Gehalt der Geſchichte, wie er denn zur Hegelſchen Äſthetik in Beziehung ſtand. Seine Technik dafür war „eine Art vermittelnder Allegorie, welche in Kompoſitionen, deren Handlung eine mehr geiſtige als körperliche, und eine ſcheinbar hinter dem äußerlichen Charakter der eigentlichen geſchichtlichen Begebenheit zurückbleibende, in Wahrheit aber über denſelben hinausgehende iſt, den weſentlichen Geiſt der Geſchichte darſtellt und ihren zeitlichen Verlauf darin erſcheinen läßt." Es war das äußerſte Extrem, zu dem die Kunſt unter dem Antrieb der Aufklärung gekommen iſt; und doch, weil dieſe Bilder aus dem beſten geiſtigen Leben der Zeit gewachſen ſind, haben ſie noch eine gewiſſe Würde, ganz widerwärtig war erſt jene bloß realiſtiſche Kunſt, wie ſie ein „Kunſtrealismus in abſtrakto" hervorbrachte. Heinrich Ludwig ſchreibt: „dieſe letzte Abart der Anſprüche an den Inhalt,

welche die Gedankeninhaltslosigkeit als Gedankeninhalt des Kunstwerks forderte"; das Publikum „war so sehr gewöhnt, das Kunstwerk immer nur auf den geistigen Inhalt anzusehen, daß ihm die geistige Absicht auf Natürlichkeit vollständig genügte". Damit sind wir dann bis auf den Bodensatz dieser Entwickelung gekommen.

Die Wiener Weltausstellung von 1873 zeigte noch einmal das ganze geschilderte Kunstsystem in einer komischen Breite. Der offizielle Katalog Joseph Bayers gibt ein anschauliches Bild: nach Stoffen geordnet rücken die Massen heran, die religiöse Historie und die profane Geschichtsmalerei, vom Altertum über das Mittelalter bis in die neue Zeit reichend, die Geschichtsanekdote und das historische Genrebild, Allegorie, Mythologie und Märchen, das Literaturbild von Dante und Shakespeare bis Goethe — Gretchen erscheint immer wieder — die Dorfgeschichte und die kleine Anekdote. Eben zu dieser Weltausstellung erschienen anonym Karl Hillebrandts „Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers", gleichsam das Manifest der jungen deutschen Künstler, die damals in Florenz beisammen waren. „Auf Eurer Weltausstellung in Wien wirst Du die Erstlingswerke eines jungen Künstlers schauen, die Dich anmuten werden, wie verheißungsvoller Frühlingshauch", die an die herrliche Zeit des Quattrocento erinnern, da die Menschen die bleierne Kutte der Scholastik abwarfen, „da das Auge, gleich als sei der umwölkende Schleier zerrissen, wieder munter und frisch ins Leben hineinsah, die herrlichen Gebilde der Natur bewundernd beschaute und liebgewann; da der beobachtende Sinn wieder durch die Oberfläche hin nach den wirklichen Lebensbedingungen dieser Gebilde forschte; da die Hand, che ubbidisce all' intelletto, sie unbefangen nachzubilden suchte". Und dann der Schrei: „Wir sind ja alle so satt der Formeln, mit denen wir umzuwerfen glauben und die uns lenken, gleich als ob sie eigenen Willen hätten, des Kramens in Anderer Worten, des Schauens

mit Anderer Augen, des Denkens mit Anderer Gedanken". Der junge Künstler, den er ankündigte, war Adolf Hildebrand[1]. Seine Werke, vor allem der „schlafende Hirt", seine erste Arbeit in Florenz, kamen dann aber nicht auf die Ausstellung, weil dem Künstler „der Jahrmarkt nicht gefiel", sondern ins österreichische Museum. Durch Floerke wissen wir, daß jenes Büchlein den Inhalt der Gespräche brachte, die man des Abends in Florenz zusammen geführt hatte. Es sagt eigentlich das Meiste von dem, was zwanzig Jahre später der Rembrandt-Deutsche so verworren und mit so großem Erfolg hervorsprudelte. Der Kern ist: man sehnte sich nach dem Glück der Subjektivität — „selbst zu sein in einem Worte" — und was das Künstlerische daran ist, man wollte sie als ein produktives Verhältnis zur Natur und zur Macht der organischen Wirklichkeit. Als die Bedingung dafür aber erscheint eine Änderung unserer geistigen Bildung. Es ist nicht das Schauen großer Vorbilder, die unsern Blick trüben, unsere Hand unsicher machen, auch nicht das Nachdenken über die Kunst, das unsere Schöpfungskraft lähmt, „es ist das nicht durch die Wirklichkeit, nicht durch das sinnlich Erfaßte angeregte Denken, das inhaltslose Denken nicht nur nach, sondern von Rubriken, wenns hoch kommt, von leeren Kategorien, das Denken im anschauungslosen, von Allgemeinheiten angefüllten Hirne — das hemmt uns. Und der größte Dienst, der einzige, den wir der aufwachsenden Generation leisten können, ist kein positiver, er ist ein negativer": den Jüngeren die unendliche Arbeit zu ersparen, das Erlernte wieder zu verlernen, „anstatt Ideen zu geben, Ideen zu zerstören." Diese merkwürdige Resignation, das Gefühl, selbst zu schwer gelitten zu haben, um ganz frei werden zu können, hat ihre Parallele bei Otto Ludwig, der sich — in dem Kampf der Shakespeare-Studien gegen die Bildungspoesie — ähnlich ausgesprochen hat.

[1] Ich verdanke diese Angabe der freundlichen Auskunft des großen Künstlers selber.

Tiefer noch in die künstlerischen Gedanken des Kreises führen die kürzlich aus dem Nachlaß Heinrich Ludwigs erschienenen Schriften[1], die 1874 geschrieben sind, also fast gleichzeitig wie das Büchlein Hillebrandts[2]. Strzygowski erzählt, daß Ludwig und Böcklin zusammen in die Campagna fuhren, und aus einer Widmung der Schriften ist ersichtlich, daß auch Feuerbach an ihrer Entstehung beteiligt war. Ein schneidiger Kampf gegen die intellektuelle Verkehrung der Kunst, gegen die Abstumpfung des Gesichtssinns, die Einmischung der Gelehrsamkeit, die falsche Wertung des Gegenstandes, gegen die Kunsterziehung der Akademien, und dann auf dem Boden der wiedergewonnenen Kunstkenntnis der Renaissance die Begründung einer neuen Kunstlehre und Kunsterziehung — das war das Erlebnis einer ganzen Reihe junger Künstler. Sie alle haben einen Moment, wo ihnen das künstlerische Verhältnis aufgeht, daß die Erscheinung direkt gewonnen sein will und daß alles, was zu sagen ist, in dem Erlebnis und der Darstellung dieser Erscheinung liegt, daß diese Erscheinung sich dem Mut des starken Individuums offenbart, zugleich aber eine unermüdliche Arbeit an den Darstellungsmitteln verlangt. Böcklins Gedanken kennen wir besonders von Floerke, dann von Frey, Schick, Lasius und anderen. Anselm Feuerbachs Entwicklung liegt in seinen Briefen offen vor uns. Ich zitiere nur die berühmten Worte, die er schrieb, als ihm in Italien endlich die Klarheit über den Zusammenhang seiner künstlerischen Kämpfe aufging: „Ich habe mich oft gefragt, was hat die Alten so groß gemacht und warum ist im kalten Deutschland ein so schrecklicher Idealismus und gar keine Leistung? Die Lösung liegt hier in Italien klar und offen. Es ist so: der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und

[1] Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. [2] Der auch einige Stücke daraus, die schon 1875 in den „Grenzboten" gedruckt wurden, als „ästhetischer Ketzer" einleitete.

leidlicher Phantasie an, sich den Gegenstand zu bilden, und benutzt die Natur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür rächt sich nun die Natur, die ewig schöne, und drückt seinem Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche und Italiener macht es umgekehrt. Er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er bildet, schafft, geschieht das Wunder, das wir Kunstwerk nennen."

In den Schriften, die uns Marées Kunstanschauung vermitteln, in Hildebrands Problem der Form ist dieselbe Polemik und dieselbe Wendung auf die künstlerische Auffassung der Erscheinung und ihre Gestaltung, wenn auch bei beiden abstrakter gefaßt. Noch Klingers und Trübners kleine Bücher haben dieselbe Form; Menzel und Leibl — man lese das treue Buch Mayrs — sind, wenn auch stiller, denselben Weg gegangen. Und in Frankreich ist die Entwicklung eine ähnliche gewesen und hat einen ähnlichen literarischen Niederschlag gefunden. Auf das historische Problem des Verhältnisses Deutschlands zu Frankreich braucht hier nicht eingegangen zu werden. So fruchtbar die Berührung war, das ist sicher, daß unsere Künstler auch ohne Paris zu kennen, denselben Schritt getan hätten, wie er es doch schon war, der sie überhaupt nach Paris führte und dann zumeist weiter nach Italien trieb. Die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin war der erste Abschluß dieser Bewegung, die offizielle Durchführung des neuen künstlerischen Standpunktes in der Geschichte des vorangegangenen Jahrhunderts. Hinter den ungeheuren Schattenmassen der Bildungsmalerei erschienen die reinen Farben einer stillen, wirklichen Kunst. Es war die Erfüllung des Worts von Ludwig: wir wollen unsern Nachkommen überlassen, aus unsern Werken auszuwählen, was ihnen aufbewahrenswert erscheint. Wer sich im Cornelius-Saal hinter den vielen kleinen Formaten die apokalyptischen Reiter vorstellte, über das niedergemähte

Volk fahrend, dem konnte vielleicht ein Gefühl von Ungerechtigkeit kommen, zumal wenn er die literarische Ausbeutung der Ausstellung verfolgte. Aber die Bilderwelt der gens de lettres war jedenfalls verschwunden.

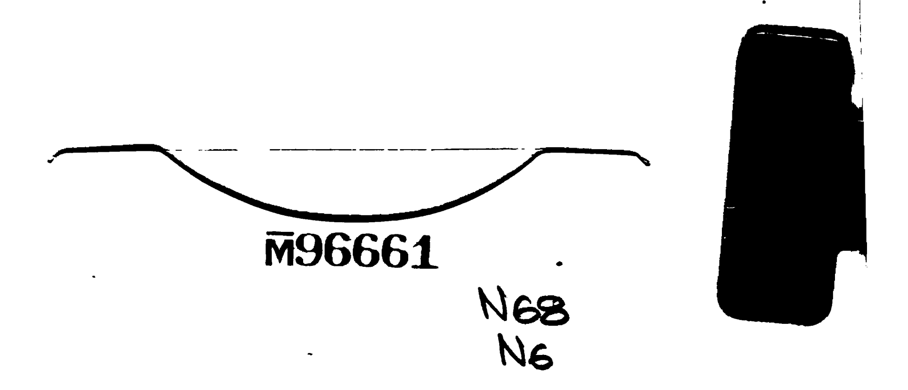
ÜBERSICHT

Vom gleichen Verfasser erschien:

SOKRATES UND DIE ETHIK. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1904

HERDER'S LEBEN UND WERKE. Berlin, A. Weichert 1905

HEGEL'S THEOLOGISCHE JUGENDSCHRIFTEN. Nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1907


M96661
N68
N6

